

الهيئة العامة
لقصور الثقافة



سوسيولوجية الفنون المسرحية

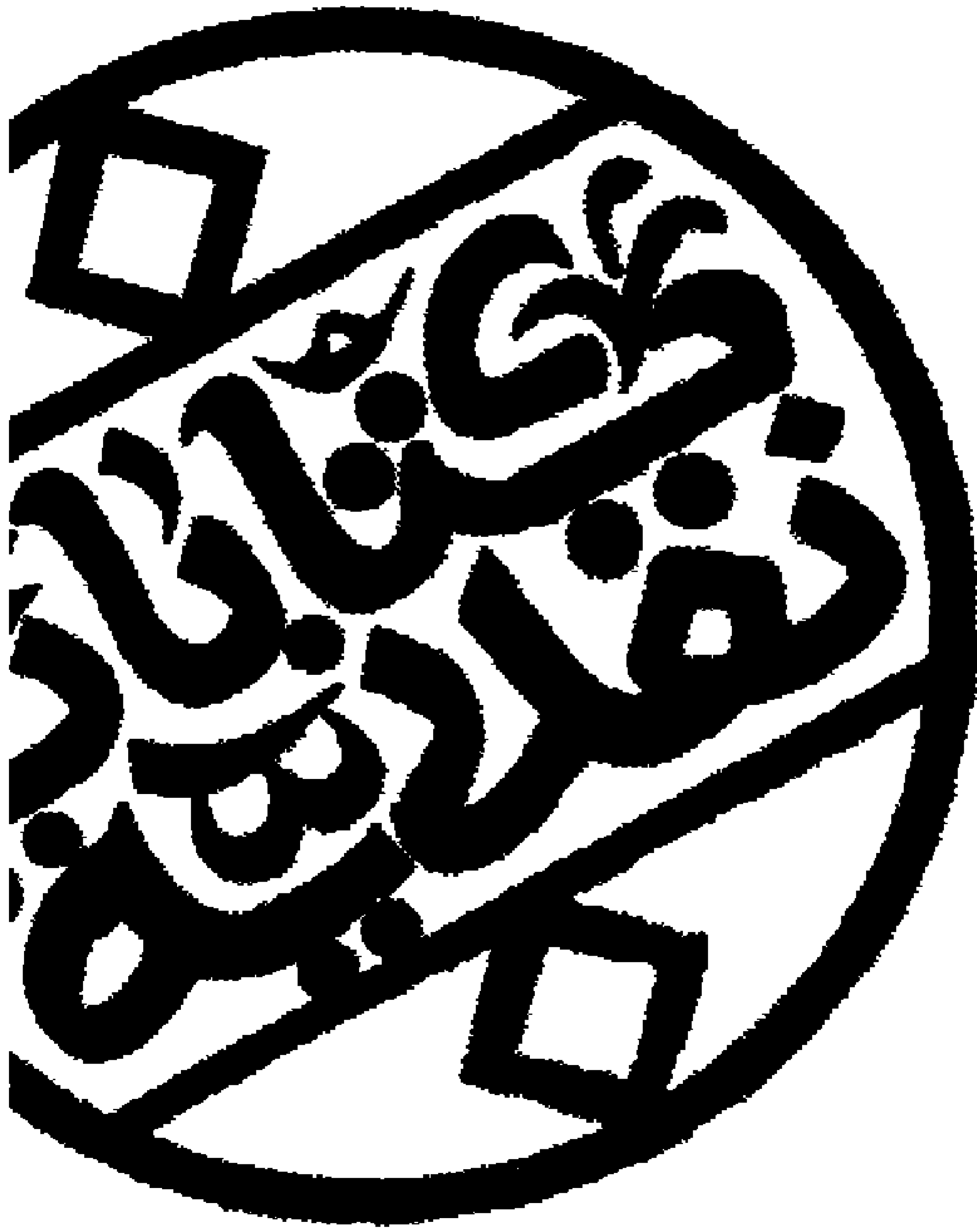
تحولات البنية وحضور المتلقي

د . حسن عطية



الهيئة العامــة
لقصور الثقافـة

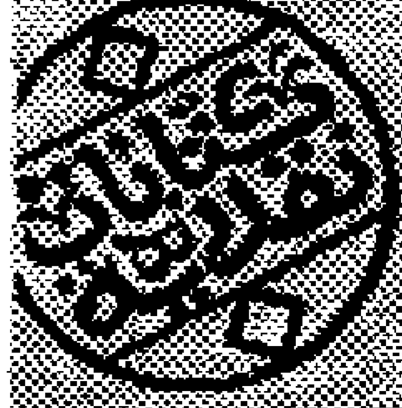
شهرية
2004



سوسيولوجية الفنون المسرحية

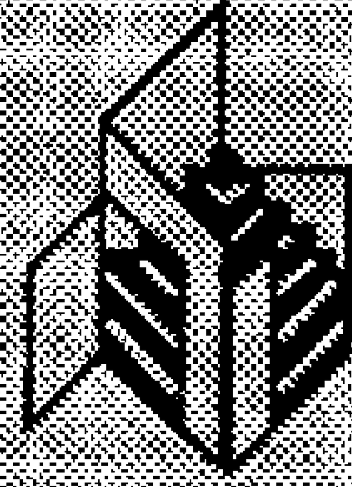
تحولات البنية وحضور المتلقى

د. حسن عطية

كتابات نقدية

* شهرية (145)
٢٠٠٤
* سوسيولوجية الفنون المسرحية
* د. حسن عطية

* التدقيق اللغوى :أشرف محمد
* تصميم الغلاف : محمد أباظة
* الطبعة الأولى : ٢٠٠٤
* رقم الإيداع : ٢٠٠٤/١٠٧٤٤
* الترقيم الدولى :
I.S.B.N: 977 - 305 - 752 - 6

المراسلات باسم مدير التحرير : على العنوان التالى :
١٦ (أ) ش أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى : ١١٥٦١
Ketabat2004@hotmail.com
* الطباعة والتنفيذ
الشركة الدولية للطباعة
المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩
شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
ت : ٨٣٣٨٢٤٠



سؤال البداية :

لصالح من ننسف رؤيتنا للعالم ؟

منذ أوائل القرن التاسع عشر ، وبداية عصر النهضة العربى ، وعقب مجموعة من المتغيرات الحضارية الناشئة عن عوامل جغرافية وتاريخية وفكرية متداخلة ، لم تهدأ حركة البحث العربى عن السعى عن هوية خاصة ومتميزة للمجتمع العربى ، ينفصل بها عن عباءة الحكم التركى الشمولى ، الذى وصل لقمة شيخوخته وقتذاك ونال من الضربات الداخلية والخارجية ما عجل بتداعيه ، ويواجه بها عالما غربيا متقدما ، جاء بأسلحته الجديدة لعمق بلاده ، وغزا أرضه بمستحدثات العلم ، وتسلل إلى عقله بأحدث تجليات الفنون والآداب والفلسفات التى تهز الأرض تحت أقدامه ، وتطرد اليقين من بيته الذى لم يعد مغلقا على ذاته ، فصار الوجود نسبيا ، ولم يعد المخالف مجرد وجود منفى فى الفراغ ، أو كائن معاد للذات ، بل تم النظر للآخر من زوايا متعددة ، صار معها الغرب غازيا للأرض القديمة ومفجرا للحضارة الحديثة ، مرفوضاً سلاحه القاتل ، مقبولاً نتاجه

العلمى ، وتأرجحت الذات العربية بالتالى بين الحدين ؛ فهى بعد لم تتخلص من اليقين المطلق بالعالم ، ولم تقطع بعد حبلها السرى مع تراثها القديم ، وهى فى نفس الوقت لا تستطيع أن تنجز فعل القطيعة المعرفية الكاملة بتراثها ، الذى هو أحد أهم مقومات هويتها المكتشفة ، والساعية للتبلور جغرافيا ووجوديا عبره زمنذاك ، وهى أيضا لا تستطيع أن تقذف بذاتها فى أحضان الهوية الغربية ، كما ستفعل فيما بعد تركيا ذاتها وعلى امتداد القرن العشرين كله ، فخسرت تاريخها الثقافى ، دون أن تكسب لهويتها الجديدة بعدا جغرافيا عصريا غربيا خالصا .

وإذا كانت أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ ، قد أعادت مع الألفية الثالثة أسئلة الهوية ، مختلطة ببطش القوة ودماء المستضعفين ، فى لحظة تاريخية فارقة ، يعاد فيها تنظيم العالم تنظيما مغايرا لما كان عليه فى القرن الأخير من الألفية الثانية ، باسم نهاية التاريخ ، وترتيب الأوضاع وفقا للصراعات الثقافية ذات البعد الدينى ، وفرض الرأى الأوحد بشعار العولمة ، لذا لم يكن بمستغرب أن يأتى إلينا ، ضمن من يأتون ويتكرر وجودهم سنويا ، مسرحى غربى ليشارك فى دورة ذاك العام الحاسم ، عام ٢٠٠١ ، ليشارك فى ذات الأيام فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، وهو الإنجليزى « مات أدامز » ، وليجلس على منصة الوعظ المفتوحة أمام النخبة

الثقافية المصرية والعربية ، ويدعونا لنسف النظرية ، أى نظرية ، وذلك وفقا لهدف واسم فرقته المسرحية اللندنية Blast Theory ، ويعلمنا أهمية نسف النظرية ، كل نظرية ، بادعاء أن النظريات هى سبب بلايا العالم ، وأن الفن الحر ، كالمجتمع الحر ، ليس بحاجة لنظرية تدعمه وتسلح أصحابه فى عملية إبداعه ، وهى دعوة كما تبدو ذات طابع تجريبى (أمبيريقى) بحت وتقلل من دور النظريات العلمية والقوانين الموضوعية فى فهم العالم ، مرتئية أن التجربة الحسية هى وحدها مصدر المعرفة ، وبالطبع لم يكن ثمة استغراب من تحمس البعض من نقادنا لتلك الدعوة ، باعتبارها منطلقة من ذلك الآخر/ الغربى المتحضر ، الذى نجح من قبل فى أن يورد لنا ، ضمن ما ورد واستوردناه ، كما هائلا من الأفكار الناسفة لكل أيديولوجية ، والمدمرة لكل رسالة ، والغارقة فى شكلانية تدعى أن الفن هو قيمة فى ذاته ، وأن الأدب صياغة لغوية تمنحه أدبيته المنغلقة على ذاتها ، وأن الإبداع مجرد تحقيق حالة وجدانية ، يتعطل فيها العقل ، ويسودها دخان التلاقى الحسى ، وتبتعد عن طرح أية هموم مجتمعية ساخنة ، وتهرب فى بنيات شكلية ، يغرقنا هؤلاء النقاد فى علاماتها المضللة ، كافرين بعلاقة الفن بمجتمعه ، رافضين لأى منهج يفسر كل منهما فى ضوء تفاعله مع الآخر .

إن بنية العمل الفنى ، لا تنفصل عن رؤية مبدعه للمجتمع

الذى يعيش فيه ، ولا تخلق لنفسها وجودا فى ذاته دون جدل مع الموضوع الذى تقدمه تلك البنية ، أو المحتوى الدلالى الذى تعبر عنه دالات تلك البنية ، والبنية كصيغة شكلية يتلقاها المشاهد بحواسه ، والموضوع الذى يلتقط محتواه بقدرته العقلية ، لا ينفصلان بالتالى عن الرسالة التى هب الفنان من مجلسه ليوصلها للآخرين عبر عمله الفنى ، والبنية والموضوع والرسالة لا يمكن لفنان أن يفكر فيها مجتمعة ومتداخلة ، ويقدم على طرحها علنا إلا وهو متسلح بوعى ، كامل أو ناقص أو زائف ، بمجتمعه وبشرائحه الطبقية المتوجه إليها ، سواء تصالح مع تلك الشرائح وقدم لها ما يرضيها ، أو اختلف معها وعمل على أن يصدمها بعمله الفنى ، وهو ما يجعل الفنان أكثر من مجرد معبر تعبيرا آليا عن مجتمعه ، بل هو قابض بوعيه ، أو يجب أن يكون قابضا بوعى راق ، على القوانين التى تحكم حركة المجتمع ، عاملا على تفعيلها ، أو ربما يعمل على شل حركتها وفقا لموقفه الأيديولوجى ورؤيته للحياة ، ومن ثم فليس هناك فنان بلا رؤية نظرية ، وليس هناك فن دون توجه فكرى ، والمتلقى ذاته لا يُعَرِّض نفسه لمنتج فنى ، مهما كانت جماليته ، إلا إذا اتفق مع رؤيته الفكرية للحياة ، ولذلك فالمبدع الذى لا يعرف طبيعة متلقيه وزمانية عملية التلقى ، يبدع أعمالا معلقة فى الفراغ ، والناقد الذى لا يهتم بسوسيولوجية الإبداع

والتلقى ، يدبج كتابة مفرغة المعنى ، كما أن الدعوة المغرضة لنسف النظرية ، ما هى إلا خرافة مقصودة لذاتها ، ليس فقط لأن من يفرغ العالم من نظرياته ، لا يملك البديل الذى يملأ به هذا الفراغ ، وإنما أيضا لأن سقوط النظريات الشيوعية والاشتراكية ، فى منظومة الدول التى سعت لتطبيقها طوال قرن من الزمان ، لا يعنى عدم فاعلية النظرية كنظرية ، وإنما يعنى أن نظريات أخرى قد انتصرت عليها ، وهى تلك النظريات التى أسست المجتمع الرأسمالى منذ « آدم سميث » وصحبه ، ومازالت تطور نفسها على يد منظرين كثر لدعم بقاء هذا المجتمع المنتصر بقوة التكنولوجيا ووجاهة وبلاغة النظرية ، كما تعنى فى ذات الوقت أن ثمة عوامل داخلية وخارجية ، آنية وتاريخية ، اقتصادية واجتماعية أدت لتلك الهزيمة المدوية .

والأمر ذاته بالنسبة للنظريات التى يتسلح الفنان بها وهو يبدع عمله ، ويتواصل به مع متلقيه ، فلم تكن الكلاسيكية ولا الرومانسية أو التعبيرية أو حتى العبثية مدارس فنية بلا رؤى فكرية تنطلق منها ، ونظريات تتأسس عليها ، ولم تغب عن إيسخيلوس وشكسبير والفريد فرج وبيتر بروك وسمير العصفورى وغيرهم رؤية فكرية ما ، انطلق منها كل واحد منهم صادقا ومتسقا معها ، ليقدم عمله الفنى للناس .

وفى كل هذه الأحوال تصبح بنية العمل الفنى ، هى المادة

الملموسة التى تقبع فى أعماقها رسالة المبدع ، متفاعلة مع موضوعه المختار ، ولذا فإن هذه البنية تتغير بتغير المتعامل معها ، خاصة فى مجال المسرح باعتباره نتاج عملية تفاعل خلاق بين فنون مختلفة ، يتصدرها بالطبع النص الدرامى الذى يكتب مباشرة للعرض المسرحى ، أو قد يعد عن مادة أدبية أخرى كالقصة أو الرواية ، وفى كل حالات الإعداد والاستلهام والمعالجة والتأصيل و(الدراماتورجية) ، تتجلى رؤية المبدع الأصلى متحاورة مع رؤية مبدع العمل المعد ، فتحويل العمل الفنى من بنية ما لأخرى ، ليس مجرد عملية حرفية ، تعتمد على استيعاب تقنية البنية المنقولة إليها مادة ورسالة البنية الأصلية ، وإنما تتطلب فى الأساس وعيا فكريا بالبنيتين الأصلية والمنقول إليه ، وإدراكا بأن ثمة تفاعلاً خلاقاً بين كل بنية ومادتها ورسالتها ، وأنه ليس من السهل استخلاص المادة (الموضوع) والرسالة من سبيكتها البنائية ، وإلا وقعنا فى المباشرة ، وجنحنا نحو الأعمال الموسمية الإعلامية ، كما تتطلب وعيا كاملا بطبيعة الجمهور المتلقى وزمن تلقيه ، فمسرحية مثل (حلاق بغداد) لألفريد فرج ، عندما أخرجها «كرم مطاوع» فى أواسط الستينيات ، ووضع خطوطا سميكة تحت إحدى أفكار المسرحية وهى الخاصة بدعوة الحاكم لمنح كل فرد فى شعبه «منديل الأمان» ، دفعت بيطلها للدوران بالمنديل المنشود فى أرجاء

المسرح ، كاسرا فى لحظة ذهبية جدران الحائط الرابع الوهمية ، ومتوجها لجمهور ذاك الزمان المهموم بالرقابة البوليسية ، فإن ذات المسرحية ، ودون تغيير جوهرى فى نصها الدرامى ، عندما قُدمت أوائل العقد الأول من الألفية الثالثة (فبراير ٢٠٠٢م) ، من إخراج د. «هناء عبد الفتاح» ، لم ينجذب المخرج ولا الجمهور لفكرة منديل الأمان ، وإنما مال العرض قليلا لفكرة سطوة الأغنياء ، وقدرتهم على إفساد المجتمع وقيمه ، وهو ما يكشف عن حضور المجتمع وهمومه بقوة داخل مجتمع العرض المسرحى .

تبادلية التفاعل
بين التغيرات الاجتماعية والتحولات الفنية

انشغل المسرح العربى ، منذ بداية تعرفنا على نمطه المتداول منذ قرن ونصف القرن من الزمان ، بالتراث الثقافى للإنسان العربى ، سواء المتمثل فى الحكايات الشعبية وشخصياتها البطولية المتوارثة ، أو المتجسد فى الممارسات اليومية والاحتفاليات الشعبية ذات السمات الخاصة بالمجتمع العربى ، وقد تأسس الموقف الفكرى للفنان العربى إزاء التراث الثقافى الذى يعيشه فى مجتمعه ويعايشه فى الزمن الآنى الذى تطارده تيارات العولمة ، تأسس على توجه انطلق فى مجمله من أرضية معرفية واحدة ، مستهدفا التراث العربى المحمل بكل إرث ماضيه ، والمتموضع فى فضاء مكانى محدد الجغرافية ، والذى هو بعض من ذاكرته العقلية والوجدانية ، وبعض من ممارساته الحياتية اليومية ، وبعض من هويته القومية ، ومستهدفا فى الوقت ذاته لحظته الآنية المحطمة لأية حدود جغرافية ، والعاملة على فتح الفضاءات المكانية بإنجازات الإنترنت

والسماوات التليفزيونية المفتوحة والشركات المتعدية الجنسية واتفاقات الجات الاقتصادية والنصوص المفتوحة الأفق ، مما خلق - ويخلق - تعارضا بين تراث يمتلك خصوصيته بتمحوره فى المكان ، ومفهوم غربى / عولمى البناء ينسف المكان ويجتاز الحدود ، مما يهز بالتالى مفهوم التراث ذاته ، ويضع على كاهل المسرح العربى مهمة شاقة فى كيفية الارتباط بزمانه دون أن يفقد ذاتيته الخاصة ، وفى كيفية التعبير عن هوية مكانه دون التقوقع داخل الجغرافية ، وهى مهمة ليست بالسهلة ، فكيف له أن يحافظ على وجوده داخل حدود المكان ، وقوى زمانه تدمر كل الجدران ، وتخترق كل فضاء .

والمسرح بتاريخه وطبيعته ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطا وثيقا بالمكان ، انبثاقا وفعلا وتلقيا ، فهو وليد احتياج جمعى محدد المكانية والزمانية يتطلب حدوثه ويطوره فى الاتجاه الذى يريده ويمتعه ويفيده ، فلا أحد يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إليه ، ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية هذا الفن جمعى الإبداع والتلقى ، فهكذا كان الحال مع الفراعنة ، سلطة دينية وسياسية وشعبا ، حينما أُريد من المسرح أن يتوقف عند حدود الطقس الدينى الذى يحتفل فيه بالإله المحتفى به داخل فضاء المعبد المتعدد القاعات والشعائر ، ويكتفى فيه بتقديم القرابين وطرح الموعظة الحسنة ، بنفس المفهوم الكنسى

اللاحق الذى حاول حصر المسرح بنمطه الإغريقى والرومانى المنفتح المكان فى العصر الأوربى الوسيط داخل حدود الوعظ الأخلاقى الدينى ، أو حتى بذات الفهم الشيعى لاحتفالات كربلاء الدينية الشعبية ، التى يعدها البعض مسرحا ، والذى يصبح الفعل الشعائرى الحى معه هو القدح المعلى على الإيهام به ، وكذلك لم يعرف العرب المسرح حتى القرن التاسع عشر ، رغم وجود مجموعة من الأشكال الاحتفالية الشعبية ذات العلاقة الظاهرية بالمسرح ، لكنها ليست بالمسرح المتعارف عليه والمستمر فى تعدد صيغه الجمالية ، وذلك لأن هذا المسرح الجمعى لم يكن مؤسسا داخل رؤية العرب الفكرية فى الحياة ، ولم يكن بالتالى ثمة احتياج اجتماعى وثقافى إليه ، فالفلسفة الدينية تحتم الخضوع للإله الواحد ، والفكر السياسى يقرر ضرورة الانصياع لرأى الحاكم الأوحد ، سواء أقام فى دمشق أو بغداد أو أسطنبول ، والتفكير فى مناقشة السلطة الدينية أو الدنيوية ، يعد خروجا على الناموس ، وهرطقة وزندقة ومخالفة لرأى الأمة ، وخلخلة لفضاء المكان المستقر .

من هنا لم تكن ترجمة « أبو بشر متَّى بن يوسف القنائى » لكتاب « أرسطو » (فن الشعر) للعربية فى أوائل القرن العاشر الميلادى ، مجرد ترجمة لغوية ركيكة ومغلوطة ناتجة عن النقل عن طريق لغة وسيطة هى اللغة السريانية فقط ، وإنما لأن

المجتمع العربى لم يكن وقتذاك بحاجة لهذا الفن متعدد الصوت ، ولم يكن يمتلك فنا مسرحيا على أرض الواقع يتوافق مع المصطلح الدرامى المتحدث أرسطو عنه ، وهذا ليس عيبا أو نقصا معرفيا فى ذاته يستلزم الدفاع المستميت عنه بالمغالطة ، وإنما هو نتاج علاقة تأثير وتأثر بين الفن والنظرية والمجتمع ، كما أن المجتمع الأوربى المنقول عنه هذا النص الأرسطى ، كان قد غاب المسرح زمنذاك عن فضاءاته المكانية الدنيوية ، منذ سقوط الإمبراطورية الرومانية ، وتسّيد الروح المسيحى الأوحد والمتقشف فى زمن العصور الأوربية المظلمة ، ومع ذلك فمع حلول عصر النهضة ، وسعى أوربا لإحياء إبداعات الأمس البعيد ، وصياغة إبداعات جديدة منسوخة ثم متجاوزة للأنماط القديمة ، لم يفكر العرب المحتكين بالتواجد وبالتجارة مع جنوب أوربا ؛ إسبانيا وإيطاليا بوجه خاص ، فى نقل هذا الفن الذى لا يتوافق مع (فن الشعر) العربى وأغراضه المحصورة فى الحماسة والهجاء والمديح والرثاء والغزل وغيرهم ، والمتقوقع فى الصوت الواحد السابح فى الفلوات لاقتناص الكلم المبهر داخل حدوده المكانية ، خاصة وأن العودة الأوربية لإحياء فن المسرح ، تزامنت مع دخول الحضارة العربية أفق الأفول لحركتها التنويرية الكبرى ، وبداية انحسار موجات الاجتهاد والترجمة والتعرف الندى بثقافة الآخرين .

ورغم أن العرب عاشوا زمنا فى أسبانيا حتى خرجوا منها رسميا عام ١٤٩٢م ، مع بداية تألق عصر النهضة الأوربى وبداية انتشار المسرح فى ربوع الأندلس وقتذاك ، وظهور أول مسرحية مدنية كاملة بعد هذا الخروج الرسمى للعرب بسنوات سبع فقط ، وهى مسرحية (لا ثليستينا) الدنيوية للكاتب « فرناندو دى روخاس » ، مما يعنى أن المسرح بنمطه الدينى الأخلاقى كان موجودا زمن وجود العرب بأسبانيا ، إلا أنهم أبوا أن يعرفوه وهم على أرضه ، ورفضوا أن يحملوه مع خروجهم لأرضهم بجنوب وشرق المتوسط ، ربما لصيغته الدينية المسيحية وقتذاك ، وحتى عندما انتقلت بعض الفرق الإسبانية لتقديم عروضها الدنيوية بأرض تونس للموريسكيين الذين خرجوا فيما بعد من شبه الجزيرة الأيبيرية فى أوائل العقد الثانى من القرن السابع عشر ، واستقر جانب كبير منهم بالأراضى المغاربية ، لم ينتبه العرب لهذا الفن المتعدد الصوت والرأى ، حتى بدأت قبضة الخلافة العثمانية تضعف ، والتقت رغبات الاستقلال مع الدعوات القومية التى اجتاحت العالمين القديم والجديد أواخر القرن الثامن عشر ، وتحرر العرب من الشعور الدينى فى صراعهم مع العدو المحتل ، فولد المسرح من حدة الصراع الثقافى بين الأنا العربية والآخر الغربى .

وفى زمن الانسلاخ عن الرحم العثمانى المبطن بالدين ،

والحبو على أرض الاستقلال السياسى الوطنى ، وبداية تبلور مفهوم قومى للشعب العربى، يحاول أن يؤصل وجوده داخل دوائر تاريخية فرعونية أو فينيقية أو كنعانية ، أو داخل دوائر جغرافية بحر متوسطية أو عربية ، قدم العرب المسرح فى البداية كدراما منسوخا عن الغرب الأوربى ، ومختلطا - كمسرح وبطبيعة التلقى - بالاحتفاليات الشعبية السائدة فى الحياة اليومية الجماهيرية من جهة ، وعروض الملاهى الليلية القائمة ، والتى يهفو إليها الأثرياء الجدد وجنود المحتل من جهة أخرى ، فالواقع السياسى طرح فكرة الحوار مع الآخر المحتل بالتفاوض أولا ، والواقع الثقافى كان بحاجة للتعبير عن نفسه فى حدود ما هو متوفر له وقتذاك من فنون العرض الجماهيرى ، مما انعكس بالتالى على بناء العرض المسرحى ، ثم جاء القرن الأخير فى الألفية الثانية ، ليجد الواقع الوطنى فى بداياته يمور بالحركة ضد الاحتلال الفرنسى والإنجليزى والإسبانى والإيطالى ، وليجد الواقع الفكرى يمتلئ بدعوات البحث عن الهوية ، حيث تختلط الإسلامية بالفرعونية بالبحر متوسطية ، وليجد الواقع السياسى يبحث عن الديمقراطية والتعددية الحزبية، وليجد الواقع الاجتماعى منشطرا حول قضايا سفور المرأة والتعليم بين الدين والعلم ، وليجد المسرح ذاته متذبذبا بين جمهور أجنبى ومتفرنج لا يجيد اللغة العربية ويتطلب من المسرح نمطا لغويا

جديدا يمزج أساسا بين اللغتين العربية والفرنسية ، مقدما ما يسمى ب « الفرانكو أراب » فى كباريهات عماد الدين ، وجمهور يعشق الطرب ويفرض على فرق « سليمان القرداحى » و« سلامة حجازى » تقديم الفواصل الغنائية بين الفصول التراجيدية ، ، ويبحث عن المتعة فى الضحك ، ولا يجد الكاتب الذى يصيغ له رؤيته الساخرة للحياة فى أعمال مسرحية ، فيقدم له المسرح المنسوخ عن الفودفيلات الفرنسية والزاخر بها مسرح « الريحانى » و« الكسار » ، ولا يكتفى بعرضها فى القاهرة بل يروح يتجول بها فى أقاليم مصر ، ثم بمشرق الوطن العربى ومغربه ، فضلا عن جمهور قليل يعشق الجدية ويبحث عن العروض العربية المشابهة لعروض الفرق المستجلبة ، فيقبل بشرائحه الاجتماعية العليا على تراجيديات « جورج أبيض » وعروض الأوبرا الغربية ، تاركا بقية شرائحه الطبقية منغمسة فى ميلودرامات « يوسف وهبى » التى انتهزت فرصة المساحة الفارغة التى تركتها ثورة ١٩ الجماهيرية فى مصر ، بعد تقلص نتائجها ، وتحول ثوارها إلى مسئولين حكوميين ، مما خلق فى النفس شعورا بالإحباط ، فسادت الميلودراما الاجتماعية النقدية الزاعقة ، جنبا إلى جنب المسرحية الانتقادية الساخرة ، التى تستخدم أشكال التعبير الشعبية من (تبادل القافية) حول الأنماط المتداولة للعمدة (البصباص) والنوبى الطيب .

وسط محاولات تأسيس مسرح عربى وفقا للنمط المستجلب من الغرب ، ظهرت أولى إشكاليات الإبداع أمام كاتب المسرح العربى ، وهى كيفية تعريب النص الغربى ثم صياغة مضمون عربى خالص فى بنية درامية غربية ، والمضمون هنا ليس مجرد الفكر المصبوب فى وعاء قابل لاستقبال أى مضمون ، وإنما هو فكر مصوغ فى بنية جمالية تحتوى الحدث والشخصيات وتطورهما وتغير مصائرهما بفعل حدث درامى ينتهى إلى غير ما بدأ به ، لقد اكتشف المبدع الجديد أن المسرح ليس مجرد حكاية مصوغة فى قالب حوارى ، وإنما هو رؤية جمالية متكاملة ؛ ديمقراطية الفعل الجمعى ، ديمقراطية الصياغة الجماعية ، ديمقراطية التلقى الجماهيرى ، ولذا كان لابد وأن يتعثر هذا المسرح الوليد فى مسيرته ، حتى يحقق المجتمع تحرره الكامل ، سياسيا واجتماعيا ، ويسعى بالفعل لتطبيق الديمقراطية لكل الشعب ، وليس لشرائح طبقية فيه ، وتتجلى بذلك تلك العلاقة الجدلية بين الفن والواقع ، فالأول وليد الثانى والمتفاعل معه والمؤثر عليه .

وعليه ترك الكاتب الجاد المسرح الجماهيرى لأهله وفرقه ، وتعلق بحبال الأدب الرفيع ، فاعتزل « توفيق الحكيم » الناس فى الثلاثينيات بحوارياته الذهنية فى برجه العاجى ، وابتعد « عزيز أباظه » بشعره المهجور المتعلق بمأثور الكلم عن المسرح

الحى ، وانتظر المسرح طويلا حتى ظهر المبدع المعبر عن واقع ثائر يبحث عن ذاته ، ويميل للكشف عن هويته ، ويسعى لوضع يده على المشترك بين عناصر الأمة الواحدة ، أملا فى بلورة وجود متميز له داخل معترك الصراع الدولى المتعدد الأقطاب والفلسفات والقوى .

طرح المسرح العربى فى الخمسينيات والستينيات والسبعينيات أشكالا متعددة من محاولات التأصيل وتجذير بنيته فى أرض الواقع ، فكان الحديث عن السامرية المصرية والحكواتية الفلسطينية / اللبنانية ، والاحتفالية المغربية ، فضلا عن محاولات الرجوع للتراث العربى ، نهلا من المقامات وحكايات ألف ليلة وليلة ، منذ المصريين « توفيق الحكيم » و« الفريد فرج » ، مرورا بالمغربى « الطيب الصديقى » ، وصولا للأردنى « غنام غنام » ، إلى جانب الاهتمام باستلهام الحكايات الشعبية عند المصرى « نجيب سرور » والتونسى « عز الدين المدنى » ، ثم مع أعمال « يسرى الجندى » و « أبوالعلا السلامونى » و « سمير عبد الباقى » ، جنبا إلى جنب الجهد المتميز لصياغة عروض شعبية ذات طابع نخبوى عند المخرج « سمير العصفورى » ومن لف لفه متمركزا فى العاصمة ، وذات طابع جماهيرى عند المخرج « عبد الرحمن الشافعى » ومن سار على طريقته ، خاصة فى الأقاليم المصرية ، غير أن نهاية القرن

العشرين وضعت هذا المسرح المستلهم لتراثه الشعبى فى مأزق حاد بين محاولات التأصيل دعما لهوية مصرية عربية متجانسة ومختلفة عن هويات أخرى ، ومحاولاتِ اللحاقِ النظرية والعملية بعالم تذوب فيه الهويات القومية ، باسم العولمة ومابعد الحداثة ، مما استلزم من الباحث ضرورة فحص تلك العروض المسرحية التى استلهمت القصص والحكايات الأدبية والشعبية والأسطورية ، سعيا للكشف عن تلك العلاقة الجدلية بين الأصل المنقول عنه والنص الدرامى/ العرض المسرحى الجديد ، والإمساك بآليات التحول من بنية فنية لبنية فنية مغايرة ، ومدى تأثير هذا التحول على الرسائل المضمرة داخل تلك البنيات الفنية من جهة ، ومدى التأثير المتبادل بين تلك البنيات الفنية وبنيات المجتمع المتغيرة مع تغير الحياة المستمر ، مما يكشف أمامنا عن حضور مجتمع التلقى فى قلب التحولات البنائية والفكرية من صيغة فنية لأخرى مخالفة لها جماليا .

الفصل الثانى

حضور المتلقى فى قلب التحولات الفنية

برغم أن مفهوم العولمة قد ظهر فى مجال الاقتصاد أولا ، فإن سعى أصحابه لفرضه على العالم بكافة أصعدته ، قد دفع الثقافة للانتباه والتحرك لهذا التحدى الجديد أو المتجدد وطرح استجاباتها له ، فالمتغيرات الاقتصادية فى أى مجتمع ، تؤثر بالحتم سلبا أو إيجابا فى أنشطة الثقافة القائمة وتوجهاتها ، والعولمة فى أبسط تعريف لها تعنى تحقيق «تعاون حقيقى يتجاوز الحدود والمجتمعات والثقافات » ، كما قال «بيتر مارتن» فى مقاله «التزام أخلاقى» (لوموند ديبلوماتيك - ١٩٩٧) ، ويشكل هذا (التجاوز للثقافات) أخطر تحد يواجه ثقافة أى مجتمع ، أو ما يسمى بالثقافة الوطنية أو القومية ، والتى تعبر بالضرورة عن ذاتية كل مجتمع ، وهو تحد يتجاوز فى ذاته تحديات الماضى التى تَمْتَرست يوما حول الفضاءات المكانية من أرض وماء وخيمة وبيت ، ثم دارت حول العقائد الدينية والأيديولوجية ، إلى أن تمركزت أخيرا حول مفهوم صراع الثقافات والحضارات ، بعد أن أعلنت الأنظمة الرأسمالية

القطيعة مع التاريخ الذى كان قبل نهايات القرن الماضى ، وذلك بعد نجاحها فى الانتصار بترسانتها التكنولوجية على الأيديولوجيات الاشتراكية والشيوعية ، التى عجزت بدورها عن تحقيق ما طرحته أمام شعوبها من أفكار طوباوية عن مدن العدل والرخاء الفاضلة ، فضلا عن قدرة الأنظمة الرأسمالية على تطوير ذاتها ، وطرحها لمفهوم العولمة ، الذى يستهدف فيما يستهدف إلغاء الثقافات القومية لصالح ثقافة واحدة أو أيديولوجية فكر أوحد ، هى أيديولوجية الممتلك لهذا الفكر وأدوات فرضه على العالم .

وكما يقول الباحث الاقتصادى ومساعد رئيس الفايننشال تايمز « مارتن وولف » « والعولمة هذه هى التى تحدد للحكومات ما يمكن وما يجب أن تفعله » (ولم كل هذا الكره للعولمة ؟ - لوموند ديبلوماتيك ١٩٩٧) ، وهو قول يثير التساؤل البدهى التالى : مَنْ ذاك فى هذا العالم الذى يملك أن يحدد للحكومات « ما يمكن وما يجب أن تفعله » ؟ ، بالتأكيد ليست قوة ميتافيزيقية تتحكم من خارج الكرة الأرضية فى مصائر البشر كالقدر والمكتوب وآلهة الأوليمب ، وإنما هى قوة موجودة على سطح الأرض ، ومنتصرة فى العشرية الأخيرة من القرن العشرين ، ومتفردة بالعالم وحده اليوم ، معلنة فى بداية هذه العشرية عن نهاية (تاريخ) الصراع بين الأقطاب والممالك والإمبراطوريات ،

مذيبة أو محاولة إذابة العالم فى بوتقة واحدة ، لا حدود اقتصادية وثقافية بينها ، بوتقة يتحقق فيها ، كما يقول صندوق النقد الدولى ، « التعاون الاقتصادى المتنامى لمجموع دول العالم ، والذى يحتمه ازدياد حجم التعامل بالسلع والخدمات وتنوعها عبر الحدود ، إضافة لتدفق رؤوس الأموال الدولية والانتشار المتسارع للتكنولوجيا فى أرجاء العالم كله » (آفاق الاقتصاد العالمى : تقرير صندوق النقد الدولى - واشنطون مايو ١٩٩٧ ، فى لوموند ديبلوماتيك - ١٩٩٧) ، وبهذه التكنولوجيا وثورة المعلومات والانفتاح الاقتصادى والفكرى على الآخر ، يتحقق ما أسماه ما كلوهان ب (القرية العالمية الواحدة) .

غير أنها قرية محكومة بقيادة واحدة تمتلك زمام العالم وتحركه كما تشاء ، وتمارس دور المشرع والقاضى والشرطى معا ، وهى بالتأكيد قيادة المجتمع الرأسمالى الغربى بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية والداعى لحرية الاقتصاد ونظرياته الليبرالية ، منذ أيام آدم سميث وصرخته ، « دعه يعمل ، دعه يمر » ، مما يستتبعه - أو لابد أن يستتبعه - القول بـ « دعه يفكر ويؤمن ويتحدث » ، أى أن حرية العمل والتجارة لابد وأن ترتبط بحرية الفكر والعقيدة والتعبير ، وهى الحرية التى لا تعنى رفع التناقض الفكرى ، وإنما تأكيده وخلق صراع حيوى بين أطرافه ، فحرية الفكر نقيض لشموليته ، وحرية التعبير نقيض

للبطش به ، وحرية العقيدة نقيض لتسيُّد عقيدة واحدة يقال إنها الصحيحة والمطلقة والدائمة ، والخروج عليها هو خروج على الشرعية الدولية والفكر المتقدم ، وفنون الحداثة .

ومن ثم فإن أول التحديات التى تواجهها الثقافة الوطنية فى أى مجتمع اليوم ، هى (شمولية الثقافة الغربية) وهيمنتها باسم العولمة ، وهى نوع جديد من التحدى الثقافى يتطلب استجابة تقف فى وجه محاولات إخضاع الذات القومية (العربية) لذات قومية أخرى (غربية الفكر/أمريكية القوة) تدعى العالمية ، وتخلق صراعا دمويا بين الثقافات ، نعته « صامويل هنتنجتون » فى كتابه الساعى لإعادة صنع النظام العالمى الجديد باسم (صِدام الحضارات) ، وأكد فيه أن الصراعات المهمة والملحة والخطيرة فى العالم الجديد « ستكون صراعات بين شعوب تنتمى إلى كيانات ثقافية مختلفة » (ص٤٦) ، وتم تأكيده عقب أحداث ١١ سبتمبر النارية فى الولايات المتحدة ، وتهديد القوة العظمى العالمَ بأكمله ، إما معها أو ضدها ، أى إما تابع لها ، أو عدو لها يجب البطش به .

وما التجاوز المشار إليه سلفا للمجتمعات والثقافات ، إلا محاولة لفصل المثقف عن مجتمعه وقضاياه وهمومه ، وتقطيع جذوره بواقعه ، وغسل مخه ، مثلما « تمت بشكل خاص (عقب اتفاقية الجات ١٩٩٣) عملية غسيل دماغ حقيقية على مستوى

الكوكب كله بهدف الترويج للفكرة القائلة بأن إعادة هيكلة أنظمة التبادل التجارى والحرية المطلقة للأسواق سيؤديان حتما إلى ارتفاع عام فى مستوى العيش والتطور الاجتماعى بشكل يحقق مزيدا من العدالة للمجتمع » (برنار كاسين : « حتى ننقذ المجتمع » - لوموند ديبلوماتيك - ١٩٩٧) ، وقد كشف الواقع ، ومازال يكشف عن أكذوبة هذه المعجزة العولمية ، ففجوة اللامساواة تزداد بين الدول بعضها البعض ، وداخل الدولة الواحدة ، وسياسات الانفتاح على السوق العالمى تؤدى إلى التقليص فى الإنفاق العام ، ولا سيما فى مجالات التعليم والثقافة ، وتقديس الفكر العالمى يؤدى للقضاء على الانتماء الوطنى ، كما أن العولمة بعقيدتها الشمولية تقف ضد الفكر الديمقراطى وممارساته الحياتية ، وذلك لأن الديمقراطية ، والتى تعنى حكم المجتمع بممثليه المنتخبين لصالح هذا المجتمع ، هذا الفهم للديمقراطية يغيب أمام مجتمع تتفكك فيه الدولة ، ويحكمه رأس المال ، وتتحكم فيه الشركات المتعددة الجنسية ، ويخضع صاحب القرار السياسى والثقافى فيه لمالك أدوات الإنتاج الأجنبى .

هذه النزعة الشمولية واللاديمقراطية للعولمة تفرض على الثقافة فى المجتمع القومى كالمجتمع العربى ، تحديا قويا ، خاصة فى مجال المسرح الذى تأسس على الديمقراطية سواء فى

زمن الإغريق ، أو فى زمن الحاجة إليه بالوطن العربى أواسط القرن التاسع عشر ، فالمسرح بنية وصراع وتعبير عن تفاعلات واقع يتضاد مع الفكر الشمولى ، ويتحول إلى مونولوج صارخ أو صامت فى ظل غياب الديمقراطية ، فضلا عن كون هذا المسرح معبرا عن الموروث الثقافى للمجتمع المنبثق منه ، مما يعنى انفصاما حادا بين هذا المسرح ومجتمعه إذا ما نقل وعبر هذا المسرح عن موروث ثقافى لمجتمع آخر غير مجتمع التلقى ، ومن ثم فان محاولة عولمته هى فى حقيقتها اغتيال لهذا المسرح وغربنة له ، وفصم عرى علاقته بواقعه ، وتحويله إلى مجرد (سلعة) تلبى احتياجات زبون محدد ، ولا ترقى بذوقه وتدفع المجتمع للتقدم .

إن تحويل المسرح إلى سلعة ، يأتى وفق منظور العولمة أيضا الداعى إلى تسليع كل شىء ، وتحويله من منطق (القيمة) إلى منطق (المنفعة) ، فيصبح المسرح مجرد سلعة استهلاكية تستنفد وجودها بمجرد استعمالها ، وتتحول إنتاجيا إلى (تجميع) لعناصر ومفاهيم مستوردة ، مثل السيارة والثلاجة وجهاز التلفزيون ، أما المسرح (الوطنى) فهو مثل الصناعة (الوطنية) لا حاجة له ، فى زمن وصل فيه نمط الإنتاج الرأسمالى إلى نقطة الانتقال من عالمية دائرة التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والتداول ، إلى عالمية دائرة الإنتاج وإعادة الإنتاج ذاتها ، ومن ثم لم تعد الدول

الرأسمالية الغربية تقف عند حدود (تصدير) المنتج الصناعى والفكرى إلينا ، فى إطار عالمية الإنتاج والإبداع وانتقالها من المركز إلى الأطراف ، وإنما بدأت العمل على التدخل فى (إنتاج) هذا المنتج الصناعى والفكرى على أرضه ، فى دول الأطراف ، وراح المثقف العربى يصنع المنتج الثقافى الذى يتواءم مع مواصفات السلعة العالمية والقيم الفكرية التى تحملها ، مدعيا مسايرة الحداثة وما بعدها ، مما فصم العلاقة بين هذا المثقف العولمى / الحداثى ، والواقع الذى يعيشه ، وانعكس ذلك على خواء المسارح الجادة (المثقفة) من جماهيرها ، وتحول الكثير من نقادنا إلى ببغاوات تتشدق بمصطلحات ومفاهيم لا علاقة لها بالمسرح المقدم أو المطلوب تقديمه ، واكتفت الشرائح المثقفة وغير المثقفة من الطبقة المتوسطة المغتالة بتلقى الدراما التلفزيونية المعبرة بشكل كامل عن انكسارها وتراجعها الإجبارى فى ربع القرن الأخير من الزمان عن لعب أى دور مؤثر فى المجتمع ، باستثناءات قليلة ، بعد أن انسدت آفاق تطلعاتها وعجزت عن التكيف والتأقلم السريع مع البيئة العولمية الجديدة ، التى يباع فيها كل شيء ، بما فيه القيم الأخلاقية بسرعة الضوء ، باسم أيديولوجية السوق ، التى تتفوق يوما بعد يوم على مؤسسة الدولة ذاتها ، والتى أصبحت تنعت بالبيروقراطية والسيطرة على السوق ، الذى لابد من أجل تحريره التخلص من قبضة الدولة

ودورها المجتمعى ، وإلغاء الدولة ذاتها كمؤسسة حاكمة ، وككيان وطنى ، لصالح المؤسسات الدولية الكبرى المتحكمة فى حركة العالم (البنك الدولى وصندوق النقد الدولى ومنظمة التجارة العالمية) فضلا عن المنظمات الأخرى والشركات المتعدية الجنسية التى تشاطرها ذات الأيديولوجية وتخضع لسيطرة القوى الكبرى الفاعلة فى العالم اليوم ، تلك القوى التى استعمرتنا استعمارا تقليديا قديما ، ثم تحررنا منها ، ووقفنا ضدها فى مرحلتها التالية (الإمبريالية) ، ثم سقطنا بين أيديها فى مرحلتها الثالثة الحالية (العولمة) ، مما يفرض على المسرح تحديا جديدا متعدد الأبعاد عليه مواجهته بشدة ، وعلى المثقفين الدور الهام فى نشر الوعى بقيمة المسرح كتعبير عن هوية المجتمع وأصالته الشعبية ، بعد أن خان المثقف العربى الحداثى مجتمعه لحظة تعلقه الكامل بنظريات تقوم على تفتيت الواقع لا تجميعه والحفاظ على تماسكه ، وخان مسرحه حينما أبعد نشاطه التجريبى عن موروثاته الشعبية ، وخان نفسه عندما ارتضى أن يلعب دورا فى تزييف وعى شعبه بنعته لآمال الجماهير فى الوحدة والعدالة الاجتماعية والتحرر الفكرى بأنها أضغاث أحلام .

مع هذا التوجه من القوى الكبرى لعولمة الكون ، وصياغة قرية يتزعمها ويديرها القطب الأكبر بمنطق راعى البقر القديم ، فإن المسرح لا يمكن له أن يذوب فى تلك القرية المفتوحة ،

منفصلا عن لغته المكتوب بها ، والمتواصل بها مع جماهيره ، وهى فى البدء والختام جزء من ميراث هذا المجتمع الذى يبدع فنه وفق رؤيته للعالم ، المتوسدة بأحضان تلك اللغة ، ولذلك فإن النص الدرامى يبنى ويتواصل مع متلقيه عبر لغة واحدة ، يشحنها بأفكاره ويستخدم مفرداتها كإشارات أو علامات دالة يتم الإمساك بدلالاتها عبر فك شفرتها ككلمات وجمل وإيحاءات داخل سياق النص وثقافة المتلقى وثقافة المجتمع المتلقى فيه هذا المسرح ، فنص (ياسين وبهية) للمصرى « نجيب سرور » ، أو نص (القصة المزدوجة للدكتور بالمى) للإسبانى « بوبرو بابيخو » ، من الصعب القبض على عالم أى منهما الكامل ، دون رد هذا العالم للمجتمع المصرى فى أواسط الستينيات ، وللمجتمع الإسبانى أوائل السبعينيات ، دون إغفال البعد الإنسانى العام فى كل من النصين الدراميين ، مما يعنى فى حالة غياب الوعى بالسياق الاجتماعى لإبداع العمل الفنى ، عدم اكتمال الرسالة التى يبعث بها « نجيب سرور » أو « بابيخو » لمتلقيه عبر نصه الدرامى ببنائه اللغوى الخاص وصياغته الدرامية المتميزة ، فأدبية الأدب Literaridad de la literatura محض هروب من غائية الأدب ودوره فى المجتمع ، وبالمقابل فإن اعتبار الفن مجرد رسائل أخلاقية أشبه بموعظة الجبل هو محض تزييف لطبيعة الفن الجمالية الإمتاعية .

وإذا ما كان النص الأدبى عامة ، قصيدة كان أم قصة أم رواية ، يتواصل مع الآخرين عادة عبر اللغة المكتوبة ، فإن العرض المسرحى يتواصل مع متلقيه عبر مجموعة من اللغات المنفصلة فى ذاتها ، المتصلة والمتداخلة فى نسيج بنائى خاص يمنح رسالته كاملة عبر هذا التعدد اللغوى الآنى الحدوث ، فيتجسد العرض المسرحى من خلال تفسير النص الدرامى ، عبر اللغة المنطوقة وطرق الأداء الحركى والقولى المختلفة من ممثل لآخر لذات الدور، ومن ليلة لأخرى مع ذات الممثل ، وبين ممثل وآخر ، فضلا عن العناصر المسرحية المختلفة كالديكور والملابس والإضاءة والموسيقى المصاحبة ، واستجابة المتلقى ومشاركته داخل صالة العرض ، وطبيعة المكان المقدم فيه العرض ، وعلاقة فضاء المسرح بمكان تواجد المشاهدين (عرض مواجهى أو دائرى ، مغلقا داخل فضاء الخشبة الإيطالية أو مفتوحا فى ساحة خارجية) ، وتتضافر هذه اللغات غير الكلامية مع اللغة الكلامية لتقدم رسالتها كاملة ، وهى رسالة مضمر مغزاها فى ثنايا النص الدرامى المنضد باللغة المكتوبة على صفحات الكتاب ، والقائم بدوره على نص حوارى ، يغيب عنه السارد الروائى العالم ببواطن الأمور ، والمتدخل فى حركة الأحداث ، وتتبادل فيه الشخصيات التعبير عن نفسها وعن الآخرين بالحديث الموضوعى المباشر والمتبادل فيما بينها ، مع

بعض الأحاديث الجانبية والمناجيات المحدودة ، فضلا عن النص الفرعى المرافق للنص الحوارى ، والمتمثل فى الإرشادات المسرحية التى تقدم لنا مواصفات مكان الوقائع ، وطبيعة الزمان الذى تدور فيه ، وحالة الشخصيات دخولا وخروجا وتعاملا فيما بينها ، ونحن مع النص الدرامى نتلقى الحوار المكتوب ، فالصورة المرئية المتخيلة والتى يدور فى أعطافها بشكل تعاقبى crenicamente ، يمكن التريث عند نقطة ما ، أو التراجع لاستعادة ما قد يغيب عن التلقى ، أو تصل دلالته مشوهة ، بينما نتلقى الحوار والصورة المجسدة فى المسرح بشكل تزامنى sincrenicamente ، لا يسمح لنا العرض المتدفق للأمام أن نتريث أو نتراجع فحصا لدالة شاردة .

هذه اللغة المتعددة ، المتآلفة حينا ، المشتتة حينا آخر ، يكمن فى أعماقها المتلقى ومجتمعه وزمنه الخاصين ، كما تتوجه بدالاتها لذات المتلقى قبل أى متلقٍ آخر فى مجتمع وزمان آخرين ، ومن ثم فهو حضور مزدوج : حضور فى ذهن المبدع لحظة إبداعه لعمله ، وهو حضور مقيد برؤية المبدع واختياره الواعى أو اللاواعى له ، وحضوره فى صالة المسرح حالة التلقى لهذا العمل ، وهو حضور متحرر إلى حد كبير، وإن ارتبط بطبيعة المكان ونوعية الجمهور ، ويخلق هذا التباين بين متلق ومتلق ، بالضرورة حوارا بين مجتمع النص المتجسد على

المسرح عبر ذهنية مبدعيه ، ومجتمع التلقى الماثل بعقل المتلقى الجمعى حال دخوله لصالة العرض ، فالمتلقى يذهب إلى المسرح ، أو يشترى الجريدة ، أو يتعرض لأية مادة إعلامية أو ثقافية يريد هو أن يتعرض لها ، ويبتعد عما لا يريد أو يخشى التعرض له من هذه المواد ، ومن ثم فهو يقبل ما يراه متفقا مع رؤيته لمجتمعه ، ويقاوم ما يجده فى العرض المسرحى مخالفا لهذه الرؤية المجتمعية ، خاصة وأن المتلقى فى المسرح يتحرر من فرديته المتمردة أحيانا ، ليربط نفسه برؤية جماعية محافظة غالبا ، وقد تعوق رؤيته الذاتية عن التقبل الإيجابى لرسالة العرض المسرحى ، فالروح الجماعية فى المسرح تجعل الفرد أكثر مقاومة للرسائل المتعارضة مع أفكاره ، ولذلك فالمبدع مهما تفرد فى إبداعه ، ومهما رفض الخضوع لمنطق متلقيه ، لا يستطيع أن يلغى من ذهنه حضور هذا المتلقى المشاغب .

هذا الحضور للمتلقى فى ذهن المبدع ، لا يقف عند حدود مثول الأفكار السائدة فى العرض المقدم وصراعها مع أفكار جديدة ، وإنما تعنى أيضا وجود الأبنية المجتمعية وسعى المبدع فى بنائه الفنى للتماثل معها ، أو مناهضتها والعمل على نسفها ، فالمسرح الإغريقى بنى نسقه البنائى الفنى على نسق البناء الاجتماعى القائم وقتذاك ، والذى تدافع عن ثباته السلطة المهيمنة على المجتمع ، والسامحة لهذا المسرح أن يكون ،

ومن ثم ارتبطت غائية الفن التراجيدى بوظيفة تطهير المشاهد من أية نوازع أو رغبات دفينة للتمرد على الناموس الكونى المدعم للأنظمة الاجتماعية القائمة ، وكذلك الحال فى كافة عصور الإقطاع ، والثورات البورجوازية والاشتراكية والعولمية ، وتجلياتها فى المدارس والاتجاهات الفنية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والحداثية وما بعد الحداثية ، وهو الأمر ذاته إذا ما نظرنا للمجتمع المصرى أو المجتمع الإسبانى خلال القرن العشرين ، فالتطورات التى طرأت على المجتمع المصرى خلال الربع الأول للقرن العشرين ، وقيام ثورة ١٩١٩ الجماهيرية ، واندلاع التمرد الشعبى دون مساس بالنظام السياسى السائد ، أدى لتوجه المسرح نحو جماهير جديدة ، واستخدام موضوعات مناسبة للشرائح البورجوازية الصغيرة الصاعدة وقتذاك ، وغير الممتلكة لرأس المال ، والتى لا سبيل للحياة الكريمة أمامها وللترقى الطبقى غير التعلم والعمل الوظيفى الذى يضمن دخلا ثابتا شهريا ومتناميا بنظام ثابت هو أيضا سنوى ، فضلا عن أن المسرح فى مصر كان فى طور التكوين ، ومازال يحبو فى رحاب الكباريهات والنِّمر الاستعراضية ، أسير الكوميديات والفودفيلات الفرنسية التى ارتبط وجوده بها منذ استيراد « مارون نقاش » لفن المسرح الغربى الصياغة ، على طريقة القرن التاسع عشر ، ومحاولته استنبات هذا الفن فى

الأرض العربية ، بعد تهجينها بفنون محلية من حكايات شعبية ونوادر جارية وأغانٍ تطريبية ، متوجها مع الفرق الشامية والمصرية الأخرى الآتية بعده إلى جمهور من البورجوازية المصرية التى تكونت بشرائحها الثلاث على استحياء خلال القرن التاسع عشر ، عقب انسلاخ مصر عن الدولة العثمانية ، وتغيير محمد على لنمط الملكية فى البلاد بأكملها ، وحدوث متغيرات كثيرة فى الواقع الاقتصادى العالمى أدت إلى تدفق الثروة بين أيدى من لا يحسنون استثمارها جيدا ، فضلا عن وجود جنود الاستعمار الإنجليزى بالبلاد وحلفائهم من الجنود الأستراليين خلال الحرب العالمية الأولى ، وفيما بين الحربين العظميين ، إلى جانب جاليات أوربية أخرى كان للجالية الفرنسية حق التميز بينها لما شكلته الثقافة الفرنسية من هوى لدى البورجوازية المصرية الصاعدة ، مما شكل ذوقا خاصا لجمهور يبحث عن المتعة البصرية ، ويعجز بعضه (المصرى) عن تقبل صيغ الفن الرفيع ، ويعجز بعضه الآخر (الأجنبى) عن فهم محتوى العمل الفنى المصرى لعدم إلمامه بلغة أهل البلاد ، مما فرض على صناع المسرح ضرورة خلق لغة (الفرانكو أراب) المنطوقة ، كى تساعد على توصيل أكبر قدر ممكن من محتوى العمل المسرحى لجمهوره المتنوع ، وتخلق نوعا من الكوميديا من جراء التصادم بين لغتين مختلفتين ، وما يخلقانه من سوء فهم لفظى وعملى

لدى مستخدميهما ، فضلا عن خلق لغة مسرحية مرئية تجمع بين فنون الكباريه الصاخبة وفن المسرح الحوارى ذى الحبكة التى ترضى جمهورا يعشق فن القص ، ويغرم بمنطق الحكاية ، فظهرت عروض الريفيو والأوبريتات الغنائية ، وخضعت حكايات ألف ليلة وليلة ومسرحيات « فيدو » و « ساردو » لمنطق العرض الاستعراضى وفنون الفرجة داخل فضاءات مسرحية هى جزء أساسى أو مقتطع من الكباريه ، وضمن مفهوم للمسرح يقوم على الوظيفة الأخلاقية ويستهدف الموعظة التى تُسَكِّن الأوضاع القائمة على ما هى عليه ، وترفض التمدين لصالح القيم الريفية القائمة ، أو على أقل تقدير تقف إلى جانب القيم التقليدية ، ضد قيم الحداثة .

مقابل هذا المسرح الواعى بطبيعة جمهوره المتلقى له ، كان هناك مسرح آخر يحدد نوعية جمهوره من وسط الفئات المثقفة ، فيهرع نحو اللغة العربية الفصحى ، ويميل ناحية الموضوعات التاريخية ، ويستهويه البناء الشعرى العمودى (التقليدى) فيصيغ أعماله المسرحية المؤلفة والمترجمة داخله ، بدءاً من أحمد شوقى ، مرورا بعزيز أباظة وخليل مطران ، وتجسدا فى فرقة الدولة القومية ، ثم تغيرت الأحوال مع مجىء ثورة يوليو ١٩٥٢، وتغيرت معه طبيعة المسرح وعلة إبداعه الغائية ، والحال ذاته مع المسرح الإسبانى ، كنموذج للمسرح الغربى ،

والذى اضطربت أحواله عقب هزيمة الجمهوريين فى الحرب الأهلية (٣٦ - ١٩٣٩م) ، وغياب من غاب من المبدعين موتا أو نفيا ، وخضوع من بقى مناضلا تحت حكم فرانكو العسكرى ، وسياسته التى استمرت حتى موته عام ١٩٧٥ فى بناء المجتمع الإسبانى ، وفقا لفلسفة محافظة ، تصادر حرية الرأى ، وتغل العقل عن التمرد الفكرى والفنى ، ومن هنا كان لابد وأن يظهر النص الدرامى الواقعى على يد «بويرو بابيخو» و«الفونسو ساسترى» ، والمعيد بناء مجتمع الواقع بشكل مباشر ، أو مرتديا أقنعة إغريقية ورومانية قديمة ، دون أن يتنازل عن الترتيب المنطقى للوقائع الجارية ، ثم جاء جيل ثان ، تشكل معظمه من العائدين من المنفى ، سعى لإعادة صياغة الواقع المختل فى أبنية درامية / مسرحية تنأى بنفسها عن المنطق السببى ، وتقف فى وجه الصياغات النصية الواقعية ، مثلما الحال مع رجل المسرح «فرانثيسكو نييبا» ، والذى وفد إلى عالم الكتابة المسرحية من مجال الصياغة السينوجرافية ، المعتمدة فى الأساس على عنصر الصورة ، والتى تدعم بدورها الكلمة فى المسرح لكى تصل بدلالتها كاملة إلى المتلقى ، وإن رأت ، ورأى أصحابها ، أن الصورة قد أصبحت فى العقود الأخيرة أعلى قيمة من الكلمة ، وأكثر قدرة على بث الدلالات المتعددة من تلك الكلمة ذات الظلال المحدودة ، وأن المسرح

ليس مجالا لسحر الكلمة ، وإنما لشعر الصورة ، وأن العرض المسرحى ليس انعكاسا للواقع ، وإنما هو إعادة إنتاج له بقوة تشكيلية ساحرة ، حيث يتجلى السحر فى الأساطير والحكايات الخرافية ذات الأجواء الغامضة ، ومع ذلك لم يبتعد ذلك المتلقى الإسبانى الأوربى عن عوالم «نيبيا» المسرحية ، حتى وهو يحاول تغليب ماهو عالمى وعام فى اللغة المسرحية على ما هو خاص ومحلى ، جامعا فى أجوائه المسرحية بين كوابيس «جويا» التشكيلية ، واسبربنتو «باى إنكلان» ، مزجا مع شاطحات «الفريد جارى» وطقوسيات «أنطونان أرتو» ، محددا منذ البداية نوعية متلقى مسرحه ، وهو ذلك المنتمى لتلك النخبة من المجتمع التى دربت عيونها على تلقى خطوط وألوان الفن التشكيلى ، ودربت ذهنها على فك شفرة decodificar الأجواء الأسطورية ، واستيعاب معانيها ، وفقا لثقافة المتلقى ودوره فى تلقى العمل المبدع ، الذى تعد أعمال جويا وباى إنكلان والفريد جارى وأنطونان أرتو جزءاً من ميراثه الثقافى ، ومن ثم فهو حاضر بهذا الميراث فى خلفية إبداع «نيبيا» لأعماله ، وداخلها فى ذات الوقت ، و«نيبيا» يعى جيدا هذه الحقيقة ، ويبنى عمله بالطريقة التى تشير للمتلقى على الطريق الذى عليه أن يسير فيه لكى يتواصل مع العمل المقدم ، ويتلقى بسهولة ما يريد «نيبيا» أن يوصله له ، عبر هذه اللغة (المسرحية) الخاصة ، والتى

تحاول إيهامنا بأنها تنشىء عالما مغايرا وبديلا للعالم الواقعى الذى نعيشه ، بينما هى تعيد بناء ذات العالم بلغة فنية ، مثلما يعيد الحلم بناء الوقائع التى عاشها أو يخشى أن يعيشها الحالم فى صورة خاصة ، الفرق بين الحلم والفن ، أن الأول تختفى منه الإرادة الواعية ، بينما تهيمن على الثانى الإرادة المدركة لطبيعة الواقع والفن معا ، ولغة المسرح هى لغة فنية يبتعد بها المبدع ويتسامى بها عن لغة الواقع المادى الذى يعيشه ، أملا فى تحقيق التكامل غير المتحقق على أرض الواقع ، فالعمل الفنى هو يوتوبيا فى حد ذاته ، يكمل ما هو ناقص فى الحياة ، ويجمل ما هو متشظ فيها ، بينما يعمل المتلقى العادى على إعادة هذه اللغة الفنية المتسامية إلى أرض الواقع ليفهمها ، وهو ما يجعل أعمال «نيبيا» ولغته الخاصة مستعصية على فهم هذا المتلقى العادى العام ، ومقتصرة على فئة معينة قادرة على الاستدلال من رموزه المتعددة على معان أخرى غير مباشرة ، ولا تعتمد فقط على مبدأ مشاكلة الواقع Verosimilitud أو التماثل مع الحياة الواقعية ، ومن ثم تتجادل خلال عملية التلقى للعرض المسرحى لغة المبدع الفنية ، مع لغة المتلقى اليومية ، على خلفية من ثقافتهما معا ، مما يولد معانى جديدة تثرى العمل الفنى ، فثقافة المتلقى المصرى لأى من عروض «نيبيا» المسرحية ، تحدد طريقته فى تلقيه ، وفى تفسيره لدلالاته ، وفى موقفه المسبق

والمساير والتالى لهذا العرض المسرحى ، وهو ما يؤكد فى النهاية على أن العمل الفنى هو ابن واقعه ، يتحدث بلغته ، ويخاطبه بذات اللغة ، ويتقدم به عبر مماثلة للغته ، فلا شىء معلق فى الفضاء ، ولا إبداع مجتث الجذور ، وإذا كان كل شىء كامن داخل النص المبدع ، فإن المتلقى قابع فيه بمجتمعه وثقافته وقراره الواعى بتثبيت العالم على ما هو عليه ، أو التقدم به نحو آفاق الغد اللامحدودة .

الفصل الثالث

التحولات البنائية
بين الفنون السردية والمرئية

المبحث الأول

من السرد الروائى للحضور المسرحى
(١) وقائع موت معلن
وأجواء الواقعية السحرية

يشكل عالم الرواية كإبداع فنى واقعا خاصا به ، قد يتشابه مع الواقع اليومى ، لكنه يتجاوزه لما هو أشمل وأعمق وأكثر فلسفة ، ومن ثم يتداخل فى العمل الروائى الجزئى بالكلى ، والخاص بالعام ، والمحلى بالكونى ، والبيئى بالإنسانى ، وبينما تتمثل الرواية واقعها معبرة عنه بمنظومتها اللغوية الخاصة ، تتوجه للعام والخاص معا ؛ للقائم على أرضها ، وللعائش فى أراض أخرى وأزمنة مغايرة ، ومن ثم كان من الطبيعى إذن أن نقرأ نحن ، فى عالمنا العربى ، « مائة عام من العزلة » لجارثيا ماركيز ، أو « بدرو بارامو » لخوان رولفو دون أية صعوبة فى تلقى هذه الروايات ، رغم أنها كتبت بأجواء أمريكا اللاتينية الخاصة ، ذلك العالم المغرق جغرافيا بعدا عنا ، بل وأن نستلهم نحن بعض أقاصيصهم مثلما حدث مؤخرا بإعداد قصة « الرجل الذى مات مرتين » لخورخى أمادو للسينما المصرية ، فى فيلم (جنة الشياطين) للسيناريست مصطفى ذكرى وإخراج أسامة فوزى ، وقبلها قام الكاتب السورى

الكبير سعد الله ونوس بإعادة كتابة نص (القصة المزدوجة للدكتور بالمى) للإسبانى بويرو بابيخو فى مسرحية عربية باسم (اغتصاب) ١٩٨٩م ، وبالمقابل قامت السيناريست المكسيكية « باث اليثيا جارثيا دييجو » بكتابة سيناريو لرواية نجيب محفوظ (بداية ونهاية) لفيلم مكسيكى من إخراج « أرتورو ريبستين » ١٩٩٣م ، وكذلك سيناريو لرواية محفوظ الأخرى (زقاق المدق) والمعروفة بالإسبانية باسم (زقاق المعجزات) فى فيلم للمخرج المكسيكى أيضا خورخى فونس ١٩٩٥م ، وعرضا بأسماء الروايات المصرية .

أى أن كلا من المصرى والسورى والمكسيكية قد قاموا بعملية (تمصير) و(تعريب) و(مكسكة) المادة الأصلية ، وأعادوا صياغة بنائها الفنى بعد إخضاعه لبنية فنية مغايرة ، مما يعنى أن ثمة تحولات قد طرأت على البناء الفنى والرموز المستخدمة ، تؤدى بالضرورة إلى تغيرات فى الدلالات الأصلية ، وتتطلب من المتلقى استخدام أدوات أخرى لفك مغاليق شفرة الدلالات الجديدة واستيعابها ، فالقضية ليست مجرد قصة أو حدوته قابلة للحكى والصب فى أية آنية ، وإنما ثمة عالم بنائى كامل له وجود مستقل عن الواقع ، لحظة خروجه للنور ، وإن لم ينفصل عن هذا الواقع الذى يشحنه برموزه ، والذى لا يمكن فهمه دون استيعاب دلالات هذه الرموز ، فالماء له دلالة عامة مشتركة بين كل البشر ، غير أن ماء النيل - مثلا- مشحون بدلالات خاصة

لدى المصريين ، ولذا أنهى نجيب محفوظ روايته (بداية ونهاية) وبطلته « نفيسة» تنتحر بإلقاء نفسها فى نهر النيل وأقدم « حسنين» الأخ الضابط على الانتحار (سقوطا) فى النهر الخالد ، تأكيدا لسقوطه الأخلاقى والاجتماعى معا ، عل مياه هذا النهر الخالد تزيل عنه خطيئته الكبرى قبل خطيئة أخته الصغرى ، بينما دفع الفيلم المكسيكى المأخوذ عن ذات الرواية بطلته للانتحار بإلقاء نفسها فى طريق المترو ، ولما تعثر تنفيذ ذلك لاعتراض الرقابة المجتمعية على هذا المشهد ، بسبب تعدد حوادث الانتحار فى العاصمة المكسيكية بهذه الطريقة ، قرر الفيلم أن يقتل فتاته بين المرايا المتقابلة بالحجرة المغلقة التى كانت تمارس داخلها بيع جسدها ، ودفع أخاها للانتحار بقطع شرايين يده بالموسى بعد أن (صعد) لأعلى نقطة ببيت الرذيلة وأكثرها ظلمة ، كشفا للظلمة التى آل إليها البطل نتيجة لرغبته المجنونة فى الصعود الطبقى بمفرده ، وشتان بين الدلالتين لفكرة الموت الواحدة ، حيث تستمد طريقة الموت فى كل من الرواية المصرية والفيلم المكسيكى دلالتها الخاصة من سياق العمل وبنيته الدرامية الخاصة ، ومن العقل الجمعى المجتمعى للمتلقى وميراثه الثقافى الخاص .

يعنى ذلك أن ثمة علاقة وثيقة بين البناء الخاص للعمل الفنى ورموزه المشحون بها ، والبناء الخاص للمجتمع الذى ينطلق منه ويتوجه إليه ورموزه الخاصة ، وهو بناء غير مغلق على ذاته ،

مثلما أن البناء الفنى ليس وجودا منغلقا على نفسه ، وإنما كل منهما - الفن والمجتمع - منفتحان على عوالم مفتوحة وأزمنة متغيرة ، ففى الأزمنة الإقطاعية والأوتوقراطية المغلقة القديمة ، أحكم الفنان بناء حبكة عمله الفنى داخل وحدة مغلقة ذات بداية ونهاية وحركة ممتدة للأمام دون ارتداد للخلف أبدا ، ناشدا من خلال عمله هذا إحكام قبضة الواقع على مسير ومصير إنسانه ، والتنفيس عن مشاعر الغضب داخله ، وتطهيره من نوازع التمرد ضد سلطة أصحاب القرار والمفروض باسم القوانين الإلهية ، ووعظه بمسلمة عدم الخروج على مقدرات الإلهة وسلطات الخلفاء النبلاء على الأرض ، بينما سعى البناء الفنى فى العصور الحديثة للكشف عن التفتت القائم اليوم فى الكون ، لكن دون أن يفقد وحدته الداخلية التى تمنحه حق الحياة ، فما هو مبعثر فى الحياة يظل مبعثرا حتى يأتى الفن ليعيد صياغته فى كل محكم ، فيعبر عن التشظى والعبث الذى يبدو مجانيا فى الحياة اليومية ، فى بنية فنية ذات أسس علمية ، فلا واقعة مجانية ، ولا قول شارد ، ولا شخصية عابرة ، وذلك لأن من أهم أدوار الفن فى الحياة هو منحها المعنى وعقلنة سيرورتها ، ومن ثم فإن التنافر اللامنطقى البادى فى الواقع يكسبه الفن طابعا جدليا ، يمنح المتلقى الدلالة من صراع الأضداد ، لا من موعظة الختام المباشرة .

تدور وقائع رواية (وقائع موت معلن) للأديب الكولومبى « جابريل جارثيا ماركيز » (نوبل ١٩٨٢) داخل بنية محكمة البناء ، ساحتها قرية منغلقة على ذاتها ، رغم وجودها على شاطئ بحر منفتح الفضاء ، لكنه يشكل فى ذات الوقت حاجزا بين القرية والعالم الخارجى ، فقد انقطع التواصل مع الآخرين بتوقف وصول السفن منذ عقود خلت ، وحتى أسقف المنطقة يكتفى مع بداية الرواية بالمرور بمركبه بحرا دون الهبوط لأرض القرية ، وتعلن أم بطل روايتنا « أنه يكره هذه القرية » ، ونتيجة لقطيعة القرية مع حركة الواقع والتاريخ خارجها ، صارت التقاليد الاجتماعية تحكمها بشكل أسطورى يجعل من العرف قانونا غيبيا لا فكاك من الانصياع له ، ويبدو عالم القرية وكأنه يسير بلا منطق ، فالموت يحلق فى الطرقات كطائر رخ سحرى ، والقتل دفاعا عن الشرف المسفوح هو المحرك للحدث الروائى، فقد قرر الأخوان التوءم « بدرو » و « بابلو بيكاريو » قتل الفتى الثرى « سانتياجو نصار » لسفحه لعِرض أختهما « أنخيلا » ، والتى ادعت ذلك ليلة زفافها ، حماية للفاعل الأساسى لجرم فقدان العذرية ، والرواية لا تشير لنا أبدا لهذا الفاعل الحقيقى لجرم انتهاك العذرية خارج الأعراف القائمة فى (القرية) ، فذلك ليس هو همها الأول ، وإنما هى تحاول البحث عن الأسباب الحقيقية الكامنة خلف فعل الاغتيال الدموى لفتى لا علاقة له به ، وتتبنى

فى الظاهر موقفا موضوعيا ، تمنح فيه الجميع حق التعبير عن (وجهات نظرهم) المتعددة لهذا الموت المعلن ، ومن تجاوُر وتداخُل وتشابك (وجهات النظر) هذه ، تتجلى الحقيقة التى لا تود الرواية أن تعلن عنها صراحة ، فهى تنطلق من السرد بلسان الراوى أو السارد العائد من غربة طويلة خارج قريته ، امتدت لنحو سبع وعشرين عاما ، فساعدته على الانفصال النفسى والعقلى عن أعراف القرية وتقاليدها الراسخة ، فعاد - كما يصرح - « إلى هذه القرية المنسية محاولا إعادة إصلاح مرآة الذاكرة المهشمة بالعديد من الشظايا المتناثرة » ، بهدف فهم وإدراك حقيقة ما حدث ذات يوم فى قريته هذه ، وشهده كالجميع ، دون أن يدرك أبعاده الكاملة زمن حدوثه ، خاصة أنه كان صديقا للمقتول « سانتياجو » ، وأمه - أى أم السارد- كانت الإشبينة له ، ومن اسمها « لويسا سانتياجا » أخذ اسمه ، كما كانت نفس الأم تمت بصلة قرابة لقتلة « سانتياجو » ، ورغم قرابته هذه ، وحضوره الفعلى لواقعة الاغتيال ، فإنه لم يدرك وقتها الأسباب الحقيقية الكامنة وراء فعل القتل ، ووراء إعلانه المسبق دون حذر ، ووراء عجز قرية بأكملها عن حماية ابن من أبنائها من موت معلن عنه سلفا .

ومع تأجيل النظر فى زمن التلقى للرواية (زمن القراءة) ومجتمع المتلقى الخاص اللذين يؤثران بالضرورة على عملية

التلقى وفك شفرة الكتابة والجدل القائم طوال هذه العملية بين المحتوى الدلالى للرواية وثقافة المتلقى ووضعيته الاجتماعية ، وهو ما سنتوقف عنده فيما بعد ، فإن منطق البناء الروائى الداخلى يعتمد على ذلك الجهد العقلى الذى يقوم به السارد غير الغريب عن المكان والحادث لتجميع ذكرياته هو وذكريات الآخرين عن حدث وقع فى الماضى ، وهى ذكريات متشظية تخضع بالضرورة لعامل الزمن الذى يؤثر بالسلب عليها لانتقاصه أو تشويهه لبعض تفاصيل ما حدث ، بحكم عامل النسيان ، كما يؤثر فى ذات الوقت بالإيجاب على ذلك الحدث وتفاصيله اليومية الدقيقة حيث يمنح البعد الزمنى للمتذكر حرية الحكم غير المنفعل عليه ، مما يعطى الحدث بعض تقييمه الموضوعى ، وعلى ذلك تأخذ الرواية منهج التحقيق الصحفى السينمائى المتحرك على الزمن الحاضر (حاضر السارد والمتحاورين معه) والزمن الماضى (زمن التذكر) وهو بدوره ينقسم إلى زمنين رئيسيين هما : زمن حدوث واقعة القتل ، ويمتد من فجر يوم الإثنين وقد قرر وأعلن الأخوان التوءم « بيكاريو » للقرية بأكملها عزمهما على قتل « سانتياجو نصار » ، ويتقدم هذا اليوم ببطء شديد حتى إتمام عملية القتل البشعة فى نحو الثامنة من صباح نفس اليوم ، أى ما يقارب الساعات الخمس ، بينما يتراجع الزمن الماضى الآخر من اليوم السابق ليوم القتل حتى وصول « إبراهيم نصار » ، والد « سانتياجو » ، مع آخر فلول العرب إلى

القرية (المنسية) المنغلقة على نفسها ، قبل الحادثة بنحو ثلاثة عقود ، فأحدث وجودهم تنافرا عرقيا واجتماعيا مع السكان الأصليين ، زاد الثراء الذى وصل إليه « نصار » الأب فى القرية ، وعاش بفضله وبجهده عيشة مميزة نوعا ما ، من حدة التنافر بين الأسرة العربية الثرية ثراء نسبيا وبقية أهل القرية الفقراء ، كما عمق من هذا التنافر تلك (الغطرسة) التى تبدو على مسلك « سانتياجو نصار » فى علاقته بأهل القرية ، وتعامله مع الخادمات السود ببيته على أساس كونهن متاعا له ، مثلما كان يفعل أبوه ، فضلا عن استعلائه على الكثيرات من بنات القرية ، مما شكل عداء كامنا بين القرية و« سانتياجو » كان يتبدى فى حرص الأخير على الاحتفاظ بمسدسه محشوا تحت وسادة نومه ، كما انعكس بدوره على قرار القرية بأكملها بعدم التدخل لإيقاف المذبحة المقرر تنفيذها ، واكتفاء البعض المقرب له منهم بإرسال الخطابات والمراسيل ، دون البوح مباشرة لسانتياجو بما تقرر ، حتى قبيل الجريمة بدقائق قليلة ، حينما صرحت له خطيبته ذات الأصل العربى « فلورا » ابنة صديق أبيه القديم « ناهر ميجيل » ، بعد أن علمت بنية قتل التوءم بيكاريو له ، بسبب اعتدائه على شرف أختهما ، ودون سؤاله عن حقيقة ما حدث تقذفه بصندوق خطاباته لها ، مع خبر الموت الذى يعرفه الجميع عداه هو .

إنها قرية ظالمة وقفت يوما صامتة أمام جريمة اغتيال معلن

عنها سلفا ، والرواية تعيد بناء الواقعة القديمة بالشكل الذى تتصور أنه حدثت به ، فتعيد معها بناء ذلك الزمن البعيد الذى حدثت فيه الواقعة ، فى العقد الثالث أو الرابع من القرن العشرين ، هى إذن واقعة وثيقة الصلة بالزمن الذى حدثت فيه ، كما أنها وثيقة الصلة بالمكان الذى وقعت فى أعطافه ، وهى بالتالى وثيقة الصلة بالبشر الذين شهدوا وقوعها ، أى أن الواقعة لا يمكن حدوثها ، ولا يمكن تفسير أسبابها إلا فى ظل الأطر الاجتماعية والثقافية للمجتمع التى وقعت داخله ، فسانتياجو نصار هو ابن هذه المجموعة من العرب التى أتت إلى هذه القرية الكاريبية ، وشكلت جالية موحدة تتزاوج فيما بينها ، واشتهرت بالاجتهاد فى العمل ، والتمسك بكاثوليكيتها ، ورغم أن الجيل الثالث فى الرواية قد أضحى يحمل أسماء تنتمى لعالم أمريكا الهسبانية ، وبات يتكلم الأسبانية (القشتالية) ، ويعيش حياة أهل البلاد المقيم إقامة دائمة بها ، يعيشها بهدوء وسلام ، إلى الدرجة التى لم يفكر أحد من هذه الجالية العربية فى الوقوف الجدى إلى جوار « سانتياجو نصار » قبيل اغتياله ، ولم يتحرك أحد منهم للانتقام له عقب موته ، رغم أن القاتلين فى سجنهما كانا يعيشان حالة من الهلع من أن يأخذ العرب ثأر ابنهم المقتول غيلة ودون جريرة ، إلا أن وضع المغترب الذى عاشه ويعيشه العرب فى تلك البلاد البعيدة ، وسط أجواء نفسية يلتف فيها

العرق حول ذاته ، ويحدد خصوصيته الثقافية بالعودة لجذوره البركولومبينية الممتدة إلى ما قبل وصول الغازى الأوربى مع نهايات القرن الخامس عشر لأراضيه ، وسحقه للعرق والثقافة الخاصة لإنسان هذه البلاد ، خاصة وأن العربى الذى دخل البلاد أوائل القرن الماضى ، لم يحمل معه بندقيته الشرسة ولا حصان طروادة القوى الذى فتح بهما الغازى الأوربى تلك البلاد ، والتى لم تكن قد عرفت بعد عنهما شيئا ، واعتبرتهما من أحابيل الشيطان (الأبيض) ، وإنما كل ما حمله العرب معهم إلى تلك البلاد هو رغبة فى العيش الكريم والحياة المسالمة ببلاد جديدة عليهم ، « بحيث إنه لم يكن متصورا (كما يؤكد السارد لروايتنا هذه) أن يقوموا فجأة بتغيير روحهم الرعوية للقصاص لموت يتحمل الكل مسئوليته » ، وحتى صديق الأسرة ومستشارها العربى « جميل شائيوم » (أو شقيوم) Yamil Shaium، والذى عرف بنية القتلة ، تردد فى تنبيه « سانتياجو » عندما مر بمحله ، وآثر أن يخبر صديقه « كريستو بيدويا » ، بحجة أنه « ظن أنه إذا ما كانت الشائعة غير صحيحة ، فإنه سيسبب له قلقا دون جدوى » ، كما أن خطيبته ذات الأصل العربى ، والوحيدة التى أعلمته بخبر قتله ، عندما ذهب هو إليها ، ردت له غاضبة خطاباته لها ، متمنية موته « هاهى خطاباتك - قالت له - ويا ليتهم يقتلونك » ، فعلى الرغم من أن الانتماء العرقى وعلاقة

الخطوبة تربطها أكثر بسانتياجو نصار ، فإنها تخضع للتقاليد الاجتماعية والموروث الثقافى المهيمنين على القرية ، واللذين يجعلان من الثأر للشرف المسفوح حق تؤازره الأغلبية ، ويلتقى فى ذات الوقت مع تقاليدها العربية .

بهذه البنية الروائية الدائرة حول واقعة محددة المعالم ، متشابكة العلاقات ، متداخلة الأزمنة ، متوافقة الصياغة مع هدفها الغائى ، تكشف الرواية الربورتاجية عن محتواها الدلالى لمتلقيها لحظة خروجها من المطابع عام ١٩٨١ ، ولحظة قراءتها فى زمن لاحق ومجتمع مغاير ، للتعرف عليها أو لإعادة صياغتها فى إطار جنس فنى آخر ، مما يستلزم فكًا خاصا Decodificar لشفرات النص الروائى وتفسير علاماته وفقا لرؤية المتصدى لهذا الفعل الثقافية ، ثم إعادة بناء أو تركيب Codificar المعانى المستخرجة والملتقطة من النص الأصلى فى بنية درامية ذات خصائص متفقة ومختلفة مع البنية الروائية مثل البنية المسرحية والبنية السينمائية .

ولقد وقف المعد والمخرج المسرحى الإسبانى الأندلسى « سلبادور تابورا » أمام رواية (الوقائع . . .) قارئا رموزها عام ١٩٩٠ وفق معطيات واقعه وزمنه الخاص ، ومحاولا البحث عن (المشترك) بين العالمين : الكولومبى والأندلسى ، بغرض صياغة دلالات العرض المسرحى بالشكل الذى يوصل دلالات

العمل الأصلى لمتلقٍ قادر على استيعاب هذه الدلالات وفقا لقاموسه الخاص ، فوجد فى التاريخ واللغة المشتركين بين شعوب أمريكا الهسبانية والإسبانية ، ما قد رسخ خلال القرون الخمس الأخيرة مجموعة من الرموز المشتركة ، والمتبدية فى اللغة المتدفقة والرقص الساخن والعاطفة المتأججة والغناء العميق ، والتمسك بحد السكين بمفهوم الشرف المتمحور حول أهمية الحفاظ على العذرية ، فى ظل مجتمع ذكورى له تقاليده التى يحافظ بها على تماسكه الداخلى ، ومن ثم راح يعيد بناء رواية ماركيز فى بنية مسرحية تعتمد على ما هو مسموع ومرئى لخلق حالة شعورية ، يتجلى فيها الواقع وكأنه كابوس ضاغط على الأنفاس ، ويعلو فيه الشعرى على المادى .

ينطلق العرض المسرحى ، الذى قدمته فرقه (لاكوادرا) المسرحية ، من إعداد وإخراج وسينوجرافيا وموسيقى المخرج الأندلسى « سلبادور تابورا » ، ينطلق من فكرة (الموت) ذاتها ، من ذلك الوجود القافز فى أركان القرية معلنا عن ذاته منتظرا لحظة الوثوب على الفريسة دون خشية من أحد ، مستغلا فضاء المسرح اللامتناهى بأضوائه المختلفة ، ليؤسس على أرضيته هرما ضخما رباعى الأضلاع، يعمق وجوده داخل دائرة الزمن ، فتتحطم رأسه الممتدة ، متحولة إلى مسطح يصعد إليه من ضلعى المثلث المتقابلين الراغبين فى الانفلات من ربقة تقاليد الواقع ،

فيكتشفون على القمة أنهم مازالوا بعد مقيدين نفسيا بها ، بينما يمثل الضلعان الآخران للمثلث الصاعد الوجود المقابل والمتصل بين الحياة والدين ، ويتخلق للفتى « سانتياجو » ظل يطارده وسط قرية يرتدى ناسها الأقنعة ، فقد تحولوا جميعا لوجود كلى نمطى التكوين ، يعرف أن ثمة موتاً قادماً ، وعرف فاعله والمفعول به ، وينتظر لحظة الفعل كحدث جلل يشاهدها عن كثب .

يصيغ العرض المسرحى أحداث الرواية بترتيب كرونولوجى جديد ، فيتم إعادة ترتيب الأحداث بشكل مغاير ، فبدلا من وجود الراوى سارد الوقائع ، والصعب تحقيقه مسرحيا بشكل يقطع حركة الحدث الدرامى ، دون تزامن معها ، يبرز القس « أمادور » ليشرح بالكنيسة جريمة القتل ، ويمنح البركة للأبرياء ، وتطير حمامة وسط ترتيلة الموت ، ويتقافز الأخوان « بيكاريو » وسط قرع الأجراس والطبول وأقنعة القرية ، ويتصاعد الدخان ليلف الجميع وكأنه وباء مدينة طيبة الإغريقية فى مسرحية (أوديب ملكا) لسوفكليس ، أو ذباب مدينة أرجوس فى (الذباب) لسارتر ، أو واغش مدينة رأفت الدويرى فى مسرحيته (الواغش) ، وكلها أشكال مرئية تجسد بها الأسطورة الفكرة المعنوية ، فهى سخط الآلهة فى الأولى ، والشعور بالندم فى الثانية ، والإحساس بالظلم فى الثالثة ، وهى فى مسرحيتنا (الوقائع) إدراك العجز عن مواجهة جريمة معلن عنها .

ويتفجر الحدث الدرامى فى عرضنا هذا من العرس الدموى وطقس فض البكارة ، والكشف عن فقدانها ، والإعلان عن ذلك وسط الكل ، مما يشكل هجوما على الحدث المستتر ، ويستتبع فعلا لإزالة متسببه ، فجريمة الاغتصاب قد حدثت فى الظلمة ، لكن الأرض لا تهتز إلا حين الإعلان عنها ، فيتحرك التيار السائد مدعما بنواميسه وأعرافه لاستعادة الإيقاع المختل ، بقتل المتهم بالتجرؤ على إحداثه ، حتى ولو كان بريئا براءة الذئب من دم ابن يعقوب ، وإن قبعت مأساته فى غفلته عما يحدث حوله ، وهو ما يكشف عن تلك العلاقة المختبئة فى ثنايا العرض بين الأساطير والشعائر اليونانية والعربية والأندلسية والأمريكية لاتينية .

لقد تم إلغاء الراوى / السارد فى العرض المسرحى ، وتم تجميع الشظايا المتناثرة لتشكل مشاهد ممتدة ومتقدمة فى الزمن ، وتم تغليف العرض بالأغانى الأندلسية (الغناء العميق) ، المتناغمة مع هديل حمام حقيقى ، والفزعة على أصوات سواطير تقطع لحما حقيقيا ، فيمتزج السحر بالمادى ، وتتغنى الأسطورة على حد السكين ، داخل احتفالية شعائرية بموت نصار رمزا لكل الضحايا الأبرياء .

حول فكرة البراءة المهدرة فى زمن ردىء، صاغ المخرج السينمائى الإيطالى « فرانشيسكو روزى » فيلمه ، الذى كتب له

السيناريو بالاشتراك مع «تونينو جيررا» ، وتم إنتاجه بتمويل إيطالى فرنسى كولومبى ، مما استلزم عدم غرس حبكة العمل ، فى بيئة معينة ذات خصائص مميزة، وإنما تم الاكتفاء بمجتمع القرية الكولومبية ، مع تأكيد واضح على الطبيعة المادية المحيطة بها ، من بحر وأنهار مليئة بالحيوانات البحرية الغريبة ، والمخترقة لغابات مفعمة بالأسرار ، فى مزج واضح بين الإطار الطبيعى والإطار الاجتماعى المحيط بالحادث الإنسانى ، وسعى لصياغة عالم سحرى من الصور المتوالية لهذا الوجود الغامض الماثل فى مجتمع بعيد عن المجتمع اليومى الذى يعيشه المتلقى الأوربى ، المستهدف أساسا من صناع الفيلم .

وإذا كانت الرواية قد اعتمدت فى صياغة بنيتها الدرامية على نوع من الأرابيسك الدقيق الجزئيات ، والذى لا تتعاقب فيه اللحظات الزمنية ، بل تتزامن وتتشابك فى نسيج دقيق ، تتيح طبيعة القراءة لمصفوفة الأحرف المطبوعة ، إمكانية العودة فى أية لحظة لصفحات سابقة للتأكد من معلومة شاردة ، بينما تتوالى الصور على شاشة السينما فى بنية متقدمة دوما للأمام ، ولحظات العودة للخلف (الفلاش باك) ليست خاطفة كومضات الشعر ، وإنما تتطلب التأنى فى تقديمها لشرح الموقف أمام المشاهد العادى ، ولذلك فإن الجزئيات المتشظية فى عالم الرواية ، تتماسك فيما بينها ، لتصبح قطعا أكبر حجما وأطول عرضا على الشاشة الفضية .

كما أن التوجه بالفيلم للمشاهد الأوربى ، دفع صناع الفيلم إلى محاولة أنسنة الرواية ، وذلك بإلغاء البعد الخاص بالانتماء العرقى لسانتياجو نصار المتمثل فى صفته العربية ، كما تم إلغاء البعد الذاتى لسانتياجو والمتمثل فى غطرسته وتعاليه الاجتماعى ، واقتصر الأمر على صياغة واقع مضاد للبراءة ، وكأنه قدر إغريقى مسلط على أبطاله ومحرك لأفعالهم وصولا إلى المصير المقدر سلفا ، وهو مصير عبثى الصياغة ، غائب التبرير المنطقى والعقلانى ، كما تم تشخيص الراوى السارد للوقائع ، فصار صديق نصار المحدد الاسم والوظيفة ، وهو « كريستو بيدويا » طالب الطب ، الذى غادر القرية ليصبح طبيبا مشهورا ، ويعيده الفيلم إليها بعد غياب طويل ، ليعمل بمستشفاها ، وليجعل لعودته مبررا منطقيا ، وليجعل من التذكر واستعادة الماضى أمرا فرضه الواقع ، لا اختيارا من الراوى بالعودة الإرادية لفهم ما حدث بالأمس ، تخلصا من جهل الحاضر .

خضعت بنية الرواية لمقتضيات السرد السينمائى ، كما خضعت لمعرفة صناع الفيلم لعقلية المتلقى المنتج الفيلم أساسا له ، وهو المتلقى الأوربى فى المقام الأول ، فأصبح الفيلم هو حكاية الرجل الأبيض وسط مجتمع مغاير (يقوم بأداء دور سنتياجو الممثل الفرنسى أنطونى ديلون ، وقامت بدور أمه

الإيطالية « لوتشيا بوسيه » ، وبدور الصديق الراوى الإيطالى « جان ماريا فولنتى » ، وأضحت الدلالة المستخلصة هى موت البراءة فى زمن عبثى الصياغة والمعنى ، وأمست الرواية الأمريكية لاتينية أوربية الطابع ، أوربية المزاج ، أوربية الرسالة المستهدفة ، فحين تتحول البنية ، تخضع الدلالة للتحول والتبدل ، وينتقص من المعانى القائمة ويضاف إليها معان جديدة لم تكن واردة فى المتن الأصلى ، وتلك هى إحدى خصائص الإبداع وسماته الجمالية .

(٢) الطوق والأسورة
وعبق الماضى الفرعونى

على الرغم من تعمد الروائى الراحل «يحيى الطاهر عبد الله» تجذير بنية روايته القصيرة «الطوق والأسورة» فى الزمن ، ومسايرة العرض المسرحى المعد عن روايته ، والذى صاغ مادته الدرامية الدراماتورجى د. سامح مهران ، وأخرجه ناصر عبد المنعم ، مسايرته للرواية فى تأسيس وقائعه فى الماضى القريب ، فإن الرواية - والعرض أيضا - لا تقدم رؤية آنية لماض فائت ، انتهت قيمته وقوانينه بانتهاء زمن تال عليه ، وإنما زمن أسطورى ، متجدد فى زماننا ، حاضر بين أيدينا ، ساعد الفعل المسرحى القائم على الحوار ، الآنى بطبيعته ، على تحضيره ومنحه آنية التواجد والثقل .

إن الحديث بلغة الحاضر وضمائره عن الماضى ، والإشارات التاريخية المتناثرة فى الرواية والعرض المسرحى عن الإنجليز وهتلر والحرب العالمية الثانية وحرب فلسطين والحركة الفدائية على أرض القناة ، والتى تؤطر زمانية الرواية فيما بين أواسط الثلاثينيات وأوائل الخمسينيات ، لا تقدم لنا رواية تاريخية ، وإنما هى تستعير ثوبا شفافا لتقدم من خلاله

رؤيتها لواقعها الثمانينى فى الرواية ، التسعينى فى العرض المسرحى ، وذلك الواقع المتخبط والمنشطر بين قيم علمية يمارسها المجتمع يوميا وأفكار ميتافيزيقية تسيطر على عقل هذا المجتمع الجمعى ، وتشل حركته عن الاندفاع نحو الأمام ، فتسرى الشيزوفرينيا فى الطرقات وقاعات الدرس وعلى شاشات التليفزيون ، وتسعى غالبيتنا لحل مشاكلها بممارسة الشعائر المتخلفة وإقامة حلقات السحر والأذكار ، وربط الآخر بـ(الأعمال) السفلية واستعداء الجان عليه ، ومن ثم فمن السهل تدجين هذا المجتمع وضربه فى مقتل وشل فاعليته فى التفكير السليم مادمنا نصادر حتى مجموعة قصصية قليلة التوزيع .

غير أن الصورة ليست قاتمة بكل هذا السواد ، فما زال الصراع قائما مادام فى الإنسان شريان ينبض ، ومادام المسرح ، وهو أحد أبرز شرايين الحياة النابضة ، قادراً على طرح الفعل ونقيضه : الإسفاف والجدية ، التدنى والرقى ، والتخدير والتثوير ، ولا مجال للشك فى أن عرض الطليعة المعد عن رواية يحيى الطاهر عبد الله إنما هو وجه مشرق من أوجه ذلك الصراع الدامى بين التخلف والتقدم ، مؤسسا ذاته داخل بنية مكانية مصرية الملامح ، ومقدما ذاته للمتلقى المعاصر كنموذج دال على ما تطرحه مادة العرض من تناقض حاد بين الإنسان بكل براءته ، والقيم البالية المتوارثة والمغتالة لهذه البراءة ، والتى

يتثاقل وجودها بفعل التراكم الزمنى لعصور مضطربة ومتراكبة على العقل الإنسانى فى المجتمع المصرى ، فيتحول هذا الزمان ، بكل ثقله ، إلى كتلة حجرية تنشطر فى العرض المسرحى لتصبح بؤرتين مكانيتين : المعبد بزمانه الممتد منذ أيام الفراعين ، وبأساطيره الملتفة حول تماثيله ، والبيت ، بيت « بخيت البشارى » بزمانه المحدود كوجود مادى ، واللامحدود بالعقل الجمعى المسيطر عليه .

الماضى هو المبتلع للحاضر ، وروح الأسطورة هى المهيمنة على القرية بأكملها ، والداخل - داخل البيت وداخل المعبد - هو مساحة تحقيق الرغبات المكبوته بفعل التقاليد الضاغطة على الأنا الأعلى ، وحتى حينما يفصل العرض المسرحى بين المعبد والبيت ، واصلا بينهما بجسر يقطع كتلة الجمهور المشاهد إلى قسمين ، فإن العرض لا يفصل بين نقيضين ، بقدر ما يوحد بينهما تلك الوحدة القاتلة لحرية الإنسان ولرغبته البسيطة فى أن يكون ذاته ، بل إن هذا الإنسان نفسه - ممثلا ومتلقيا - لا يتركه العرض المسرحى ينفلت بصخرة همومه ، متغنيا بأفراحه القليلة أو نائحا باحزانه غير المنتهية ، عبر الجسر الأوسط ، وإنما يحاصره بالسواد الملتف حول القاعة المغلقة ، والتى يدخلها مسترشدا بالضوء الخافت ، مدفوعا باستقبال يبدو ودودا خارج قاعة العرض ، حيث الموسيقى

والغناء والرقص وتوزيع التمر ، غير أن المتلقى سرعان ما يكتشف أنه قد دفع دفعا إلى عالم سحرى ، يواجه داخله النزعات المتفجرة فى الأعماق ، ويعرف خاتمة المصير المحتوم ، وذلك من خلال التحذيرات الآتية من يمينه ويساره ، والتنبيهات القادمة من أمامه وخلفه ، وسط عالم تعج أرضيته وممراته بالسواد ، يتألق اللون الأبيض كنجوم خافتة على أسطح المقاعد ، والتى سرعان ما تختفى بجلوس المشاهدين عليها ، فيسبح الكون المسرحى فى السواد .

وسط هذه القتامه تبرز الأم « حزينة » والأب المنتظر الموت « البشارى » وتجلس ابنتهما « فهيمة » ، زهرة رقيقة لا تود من الحياة شيئا أكثر من . . اشتعال الجسد فى لحظة حب متوهجة ، ولا تتمنى شيئا سوى عودة أخيها « مصطفى » ، فهو الوحيد الذى عرفته من الرجال ، ويسمح لها بالاقتراب منه وغسل ملابسه ، وتشمم رائحة عرقه ، فأصبح بالتالى هو النموذج الذكرى الأول عندها ، خاصة وأن الأب قد هده المرض وصار فى إدبار عن الحياة بينما يقبل « مصطفى » على الحياة بكل قوته ، إلى الدرجة التى يكسر فيها طوق الارتباط بقريته ووطنه ، ويخرج باحثا عن الرزق فى السودان .

هى أسرة فقيرة إذن ، تعيش بقرية الكرنك الصعيدية ، تكشف لنا رواية يحيى الطاهر عبد الله ، عند البدء بها ، عن

كونها نموذجاً لقرية معزولة عن العالم ، أشبه بقرية « ماكوندو » الكولومبية فى رواية « مائة عام من العزلة » لجابرييل جارثيا ماركيث أو ماركيز ، فهى قرية خارج حركة التاريخ ، ليست كقاهرة نجيب محفوظ فى « الثلاثية » أو أسكندرية إبراهيم عبد المجيد فى روايته « لا أحد ينام فى الأسكندرية » حيث يتعانق الزمن التاريخى بالزمن الروائى فى بنية حكاية واحدة منفتحة على العالم أجمع ، إنما هى قرية تنغلق على نفسها ، يخرج منها الابن « مصطفى » ولا يعود إليها إلا بعد ما يقرب من عشرين عاما ، ولا يأتيها من خارجها سوى رفيق عمله « عبد الحكم » مرتين أو ثلاثة على الأكثر طوال هذه السنوات الطويلة ، ولا يفعل رجالها شيئا سوى الزراعة نهارا وشرب الشاى والمعسل ليلا بالأخصاص المتناثرة هنا وهناك ، وبشكل خاص على ضفاف النهر الأعظم ، أما شبابها الذى لا يعمل بالزراعة فهو يهبط إلى الأقصر ليعمل بفنادقها خدمة لسواحها ، أما غير ذلك فليست هناك أية علاقة تواصل حضارى بين هذه القرية الواقعة فى شرق النهر والعالم القائم على ذات الضفة ، وكل علاقتها الخارجية الرئيسية هى مع منطقة غرب النهر ومعابدها وعالمها السحرى ، هى قرية نموذجية إذن ، أو هى (نموذج حالة) لقرية مصرية أبوية الصياغة ، تظلم بنيها ،وتغتال أحباءها وتعيش العمر أسيرة ما صنعته خرافات الأمس .

لا تكتفى الرواية بإغلاق القرية على ذاتها ، بل تحبس وقائعها داخل بيت « البشارى » الفقير ، وتزيد هذا الإغلاق بمرض البشارى ثم موته فى مفتتح الرواية ، مما يفرض على امرأتيه (الأرمل والابنة) أن تعيشا العمر كله سجينتين داخله ، فيصبح : (بيت برناردا آلبا) للإسبانى جارثيا لوركا ، الذى انحبست الأرمل برناردا آلبا وبناتها داخل البيت حزنا على موت عائلها الأب ، فغياب (الأب) فى المجتمعات الذكورية التقليدية يعنى غياب القائد الحامى الساهر على أمن وطهارة بناته وأيضا أبنائه ، ويزيد الأمر مرارة حينما لا تجد النسوة رجلا آخر يحل محله ، سواء بعدم وجود الأخ فى مسرحية لوركا ، أو غيابه خارج البلاد كما فى رواية يحيى الطاهر ، إلا أن المأساة واقعة لا محالة ، فالعزلة قاتلة للأحلام ، والجدران المنغلقة على الأرواح الإنسانية تمهد السبيل لغياب العقل واستيقاظ الغرائز وتفجر العاطفة بلا ضابط بحثا عن مخرج وتوكيدا للذات فى علاقتها الحسية بالآخر .

لم يجئ انغلاق القرية على نفسها نتيجة لحصار خارجى ، كحصار طروادة فى « الياذة » هوميروس ، أو كحصار بورسعيد فى « لا وقت الحب » ليوسف إدريس ، ولم يجئ هذا الانغلاق نتيجة لعوامل داخلية كظهور الطاعون فى الجزائر فى « الغريب » لألبير كامى ، وفى القاهرة « اليوم السادس » لأندريه شديد ،

وإنما جاء الانغلاق بفعل الانصياع لقيم مجتمعية متخلفة ومدمرة للذات الإنسانية ، وهو انصياع يدمر بدوره قدرة هذه الذات على مواجهة تلك القيم التى صنعتها بنفسها ، ويلقى عنصر الصراع التراجيدى الذى يمنح الذات المتصارعة نُبل المقصد ونبالة الهزيمة فى آن واحد ، ويمنح التراجيديا حسا متفائلا نابعا من قدرة الإنسان على الرفض والمواجهة والصراع مع أية قيم تعوق حركته المتألقة نحو الأمام .

أما فى رواية يحيى الطاهر عبد الله - والعرض المعد عنها - فلا أحد يصارع تلك القيم البالية ، وإنما الكل خاضع لها ، رجالا ونساء ، متقبل لقوانينها ، يطحن الفقر أسرة البشارى ، فيسقط الأب صريع المرض ، وينفلت الابن إلى الخارج بحثا عن حلم الحصول على المال ، منتقلا من السودان إلى فلسطين (هل اختلفت الثلاثينيات والأربعينيات كثيرا عن السبعينيات والثمانينيات) حاملا معه ذات القيم البالية ، فيتزوج بالشام مثلما تزوجت أخته بصعيد مصر ، ويطلق زوجته الشامية لنفس السبب الذى كان وراء طلاق أخته من زوجها ، وهو عدم قدرة المرأة على الإتيان بالأطفال الأحياء سواء حقيقة أو كذبا ، فإحدى دعائم تقاليد المجتمع الذكورى تقوم على أن رجولة الرجل كامنة فى فحولته الجسدية ، ودور المرأة فى هذه الحياة كالأرض الغفل تستقبل بذور الرجل لتمنح الحياة بشرا جددا ، ومن ثم

تقول الأم لابنتها « الرجل منهم يفلح أرضه . . يحرثها ويرمى البذور ويتابع الرى . . . ثم يحصد » ص ٤٤ ، فالحصاد أيضا لصاحب هذه الأرض / المرأة ، مالكها وممتلكها بالشراء من أبيها / الرجل ، هى مجرد وجود مادى ، جسد ملتهب (وعاء) ، أما عقلها - وعقله أيضا -ذلك القادر على صياغة عالم مغاير ، فهو أبعد شىء عن تقاليد الرجولة فى هذا المجتمع ، وهى تقاليد تحكم كل المجتمع بكافة طبقاته وشرائحه الاجتماعية والثقافية ، وإن ازدادت بين الفقراء ، حيث يفرخ الفقر جهلا بحقيقة الإنسان ودوره فى هذه الحياة ، وهى تقاليد صنعها الرجل وقبلتها المرأة على مضض وبرضاء أيضا ، فهى ابنة هذا البيت الذى يفرض عليها أن ترضخ لصوت الذكر فيه ، حتى ولو كان أخا أصغر منها ، كما فرض بيت البشارى على فهيمة أن يقود خطواتها من يصغرها سنا لمجرد أنه أخوها الذكر «وهى أيضا - على المستوى العام - ابنة هذه المدرسة التى تفرض على طفولتها أن تتخفى فيما يستر سواد الشعر لأنه عورة ، وابنة هذا المجتمع المحكوم بأفكار توفيقية تهجينية ، ينصاع للخرافة فيضع دواء العين فى زجاجة مدعيا أن مابها هو زيت القنديل ، كما فى رواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى بقاهرة المعز ، أو بعرج الحمى بفصد الدم وكى مؤخرة الرأس وقراءة التعاويذ ، كما فى روايتنا « الطوق والأسورة » ، بصعيد المحروسة فى ذات الزمان .

هو زمن مأساوى لأن أصحابه لا يقدرون على إزالة تكلسه ، يعيشون تحت نيره ، وتتحرك غالبيتهم مغمضة الأعين ، تحمل على ظهرها قيما هى صانعتها وعابدتها كأوثان الزمن القديم ، ومن ثم فان مأساة « فهيمة » المقتولة بالحمى وابنتها (نبوية) - أو (حورية) كما أسماها من يدعى أبوته لها - تلك المقتولة بالمنجل ، هى مأساة انكسار الإنسان بالجهل أمام جبروت القيم المتخلفة وسطوة التقاليد البالية ، ولانعدام قدرته على الصراع ، كما أشرنا سلفا ، فهو ساقط لا محالة أمام هذه القيم المتمثلة فى الظروف البيئية والوراثية التى لا فكاك منها ، والقدرة على المغايرة مفقودة فى هذا الواقع ، فكما تقول (فهيمة) لنفسها ، معزية إياها ، وقابلة للوضع المجتمعى القائم ، إن « الغنية للغنى والفقيرة للفقير » ص ٢٠ ، ورغم امتلاكها للجمال ، الذى ترى فيه الأنثى ، فى مثل هذه الظروف ، أنه وحده القادر على أن يجعلها تتجاوز وضعيتها الاجتماعية ، تقبل الزواج بالحداد ، ربما لأنه يمتلك بضعة قراريط من الأرض ، لكنه حتما الوحيد الذى تقدم لها ، كما أن ابنتها (نبوية) ، ورغم جمالها أيضا ، لم تطرح على نفسها مسألة الزواج بالشاب المتعلم الثرى ابن الشيخ الفاضل ، رغم أنها حملت سِفاحا منه ، فضلا عن أن العامل الوراثى (المتخيل) ، والسارى كالخرافة فى عقول أهل القرية ، يؤكده وتسايره الرواية ، على أن البنت لابد وأن تسير

على درب أمها كما تعلن الحدادة أخت الحداد « أن البنت لأمها » ، تربية ووراثية ، كما يؤكد المثل الشعبى المعروف .

إن رواية يحيى الطاهر عبد الله تقوم على هذا الفهم الطبيعى للعالم ، فتقدم شريحة من الحياة ، مختارة أسرة فقيرة ، من الأسر المهمشة فى هذه الحياة ، فهى لا تملك أرضا ، يستخدم الرجال فيها قوتهم الجسدية بصفة مؤقتة وموسمية لقاء قروش تعيش بها الأسرة ، وعندما تقل فرص ذلك العمل داخل القرية ويسافر الابن الشاب بحثا عن فرص أخرى فى السودان ثم بالشام - قبل التجزئة الاستعمارية والصهيونية - ، وتقوم بنية الرواية على نظام هندسى محكم من السرد المستمر ، الذى تقطعه عمليات الاسترجاع (الفلاش باك) مناجيات الشخصيات ، والنسوة بشكل خاص ، فالحوار الغائب على أرض الواقع بين الرجل والمرأة ، غائب ومحسوب بالضرورة فى بنية الرواية ، والتقاليد المحاصرة للمرأة جسدا ، النافية لها عقلا ، تجعل من البيت فى الرواية بؤرة حركته وبنيته المكانية المنغلقة على ذاتها ، فتصبح النسوة محاصرات داخل هذا البيت ، يخرجن منه ليرتددن بسرعة إليه ، ينتظرن داخله الأمل فى الانعتاق من حالة الفقر ، على يد الرجل الغائب ، أو الموت القادم بالحتم على يد ملاك الموت ، الذى تشعر به النسوة شعورا قويا ، إلى درجة رؤيته بالعين ، فى هذه الرواية . رغم صغر حجم الرواية فهى

تنقسم إلى أربعة عشر قسما وخاتمة ، يتراوح حجم كل قسم ما بين صفحتين وما يقرب من خمس عشرة صفحة ، كما يتفتت كل قسم إلى أجزاء صغيرة تحمل أرقاما وعناوين داخلية كعناوين الصحافة ، تكشف عن التفتت القائم فى بنية الواقع وعدم قدرته على التماسك أمام قوة التقاليد ، فضلا عن غياب التواصل الداخلى بين عناصره الفاعلة ، فالسارد يقفز بنا فوق الوقائع اليومية ، ويجتاز بنا فيافى ما يقرب من عقدين من الزمان مستخدما هذه الأجزاء والفقرات المعنونة ليحطم بها الخط الزمنى المتصل للوقائع السرودة ، منتقلا بحرية عبر الزمن المتقدم ، مكثفا بجراءة المواقف المحورية فى حياتين متواليتين : (فهيمة) ثم ابنتها (نبوية) ، منتهيا من حياتهما بالموت المأساوى ، تاركا للحياة الأم الكبرى (حزينة) ، والدة (فهيمة) باقية على قيد الحياة ، تؤكد ببقائها ثبات القيم المتخلفة واستمراريتها .

فى أحضان هذه القرية ، المختارة بعناية من الروائى ، والتى يمتد وجودها لزمن الفراعين ، وتسودها أجواء من السحر ، وتقع فى الضفة الشرقية من النهر ، يبرز على الضفة الأخرى المعبد ، ممثلا بوجودة عالما غامضا من الأسرار المختبئة فى ظلمة أبهائه ، وسامحا لأهل القرية بنسج الأساطير حوله وحول تحول ناسه وآلهته فى الزمن البعيد إلى (مساخيط) بسبب

خروجهم على التقاليد والأديان والأعراف المرعبة ، حقيقة إن فهيمة ترى أن « . . غضبة الله هى التى حولت بشر الزمن القديم إلى حجر ، عقابا لهم على كفرهم ، نعم . . كيف يتزوج الأخ من أخته ؟! والابن من أمه ؟! وهاهم البشر العصاة يرقدون فى صفين متقابلين لهم رؤوس وأجساد أسود » ص ٥٠ ، ومع ذلك فإن فهيمة تتعلق منذ طفولتها بحب أخيها مصطفى ، تلعب معه ، وتتعمد أن تخطئ لتغيظه كى يضربها بعنف ، كانت تستمتع بماسوشية بهذا الضرب ، فهو فى هذه الحالة متلامس مع جسدها الحى ، ولا تتورع أن تختلس النظر إليه وتتبعه خفية لتشاهده يستحم عاريا بالترعة أو يقضى حاجته ، غير أنها لا تملك أن تحتويه لإعلاء شأن الأنا الأعلى بقيم الواقع على الرغبات الليبدية ، فتكتفى بشم رائحة عرقه بملابسه التى تغسلها له .

إنها الأنثى التى يتفجر جسدها بالحب ، داخل مجتمع ذكورى مغلق ، فلا تلتصق بالأب بسبب مرضه وقعوده وتحوله إلى جثة هامدة ، فتستبدل به الأخ الفتى ، لقد أبعدت (الكترا) صورة الأب - (أجاممنون) الغائب موتا ، لتتعلق بحقيقة الأخ (أورست) أمامها ، فتوة وحيوية ، غير أن خوفا داخليا من أن تتحول هى وهو إلى تماثيل (مسخوطة) لاجترائهما على الاقتران بالمحارم ، تكبت هذه الفكرة فى اللاشعور كبتا مؤلما ، ولا تسمح لها بالانفجار إلا فى لحظة توهجها الحسى عقب

ممارسة رجل المعبد للحب معها ، وشعورها لأول مرة بارتواء الجسد ، حتى ولو كان من رجل غير زوجها الشرعى ، رجل أسطورى الهيئة ، لا تعرفه ولم تره فى ظلمة المعبد ، وإن شعرت به شعور الأنثى برجل حقيقى ، وليس تمثالا من حجر (أخطأ العرض المسرحى حينما ألبس رجل المعبد زيا فرعونيا ، فبدا وكأنه تمثال متحرك ، وليس إنسانا واقعيا متخفيا بالظلمة وملتحفا بالخرافة) ، فى هذه اللحظة ألح طيف الأخ على ذاكرتها ، كما كانت تلح رائحة عرقه وبوله عليها دوما أو أعلنت لنفسها بصراحة « أشتهيه » ، وخاطبته فى حلمها العذب « أنت أخى وأنا بنت الأم والأب ، هاك حضنى . . خذنى . . تعال » ص ٥٢ .

لقد تزوجت (فهيمة) من الحدَّاد ، بعد موافقة أخيها ومباركته لهذا الزواج ، غير أن الحداد لم يكن قادراً على إرواء الجسد المشتعل ، ولا على منحه صك وجوده بالإنجاب ، فى مجتمع يسحب منها حق الحياة إذا ما عجزت عن تحقيق ذلك ، لذا ترتج الأم (حزينة) حينما تمضى الأيام دون أن تنتفخ بطن ابنتها ، فتسألها بكل قيم مجتمعها : « يفلح الحداد أرضه . . أم أن الأرض كافرة لا تعطى ؟ » ص ٤٤ ، وحينما تعرف أن الأرض ليست بكافرة ولا بناكرة لحقها ، وأن هناك بالنسبة للحداد « قوة تقيده » ، وتحمل ابنتها إلى الشيخ العليمى ، فيمنحها (عملا) مضادا ل(عمل) آخر تمت صياغته وتنفيذه بطرق

السحر المتداولة فى القرية ، بغرض (ربط) الحداد ، وفصم العلاقة الزوجية بينه وبين (فهيمة) لصالح امرأة « من بنات الإنس » ، أنثى تعشق الحداد ولا تستطيع الحصول عليه إلا بالسحر والاستعانة « ببنات الجن القادرات » ، ومن ثم لابد من اللجوء إلى السحر المضاد من أجل فك « الحبال التى تربط رجولة الحداد » ص ٤٥ .

إلا أن سحر الشيخ لا ينفع ، ولا تتردد الأم (حزينة) فى أن تبرر الأمر بأنه راجع إلى جهل (فهيمة) بالحياة مما يجعلها تخل بشروط إنجاز العمل السحرى ، ويطل شبح الطلاق الجائر ، مما يعنى سريان الفضيحة فى الطرقات ، وعودة البنت « عازب وعاقر وعتبة داستها الأقدام » ص ٤٧ ، إلى بيتها ، كى ينغلق عليها حتى تموت ، فتحمل الأم ابنتها إلى المعبد لتسبق المحظور ، آملة فى أن يعالج تمثال رب النسل المكشوف العورة موقف ابنتها ، ويمنحها انتفاخ البطن الذى تبحث عنه ، ويتحقق لها بظهور حارس المعبد وقيامه فى الظلمة بالدور المطلوب من الإله المسخوط تمثالا ، غير أن ذلك لا يرضى الحداد المدرك لعجزه هو المدعوم من أخته الأرمل الحدادة رغبة منها فى الاستيلاء على ما يمتلكه ، فيطلق (فهيمة) لتعود إلى بيتها ، تلد فيه ابنتها (نبوية) وتموت داخله بالحمى ، تاركة الصغيرة تنمو فى أحضان الجدة (حزينة) ولتواجه نصيبا مقدرا عليها مثلها .

لقد هبطت الحمى على (فهيمة) كإحدى صور ردود فعل الطبيعة على الشرف المنتهك ، مثلما كان وباء (أوديب) المسرحية صورة من صور ردود فعل الطبيعة على الأرض ، وأيضا كمظهر من مظاهر (لعنة الفراعنة) ، تلك التى تفجرت فى القرية عقب اكتشاف آثار بالقرب من المعبد القديم بالبر الغربى ، وانهيار النفق على الرجال ، ومصرعهم تحت أنقاضه ، وسقوط عربة مهندس الآثار الفرنسى فى نهر النيل وموته وزوجته ، وموت كل أبناء زوجة رئيس الأنفار فى الشهر الأول من إنجابهم ، لقد اختلط الواقع بالأسطورة ، وماتت (فهيمة) بيد الطبيعة الملتحفة بالخرافة ، منهية الجزء الأول من الرواية ، فى منتصفها تقريبا ، لتدور الدائرة بالابنة (نبوية) ، التى يمنحها الحداد اسما غير اسمها ، فيلقبها ب(حورية) بينما تسلبها أخته (الحدادة) أى شىء يمكن أن يؤول إليها ، بالادعاء بأن الحداد قد باعها كل شىء .

تجد (نبوية) نفسها على ذات طريق أمها ، لكن دون الأخ / الذكر فتستبدل به رفيق طفولة ، ابن الشيخ الفاضل المقارب لها فى السن والذى يدرس بمدرسة القرية ، ويجالسها دوما ، فيحكى لها الحكايات ، وينقل لها المعلومات المدرسية ويكشف لها عن عوالم أخرى خارج نطاق بيتها وقريتها المعزولة ، وتعشقه (نبوية) وترى فيه -ككل البنات - كل الأولاد ، وحينما

تكبر تشعر نحوه بعاطفة جياشة ، غير أن الفتى (السعدى) ابن(الحدادة) يرى أنه فارسها الأوحد ، وهى وحدها له ، فهو الرجل ، وهى الأنثى المهيأة جسديا له من داخل أسرته .

يعود الابن (مصطفى) بعد أن أكلت الغربة سنوات عمره ، دون أن تمنحه المال الخارج بحثا عنه ، فتعطيه حكومة الوفد عملا متواضعا كفراش بمدرسة البندر ، مقابل كفاحه فى منطقة القناة عام ١٩٥١ ، إلا أنه يرفض تسلمه ، ويقيم خُصًا على مجرى النهر لعمل الشاى والقهوة وتقديمها مع دخان المعسل إلى زبائنه من البسطاء ، ويمارس مهمته الذكورية فى المحافظة على ابنه أخته وشرفها ، فيعيدها سجينة إلى بيت (البشارى) ويرفض طلب (السعدى) يدها ، فيتحول هذا الأخير إلى شارد بالجبال ، يفكر بين الحين والآخر فى اختطاف الفتاة ، غير أنه يفاجأ ، كأخيها (مصطفى) ، بانتفاخ بطنها حينما كانت حرة طليقة تعمل ببيت الشيخ الفاضل ، وتلتقى سرا بابنه المتعلم ، وتتكرر المأساة : الحمل من غريب ، مع عدم وجود زوج ، وينهال (مصطفى) بالضرب المبرح على الجسد الجميل ، ويدفنه حتى الرأس بركن من أركان البيت آملا فى أن يعترف اللسان باسم الفاعل ، غير أن (السعدى) الفتى الريفى لا ينتظر مثل (مصطفى) اسم الفاعل ، فما يهمه هو الفاعلة الماثلة أمامه بصحن البيت ، فيجز رأسها ، ويحمله ليلقى به بين يدى

(مصطفى) الذى ينهار ، ويواجه الموقف بعجز نفسى قاتل تحول بسرعة إلى شلل فيزيقى : بينما أزاح الرجال خارج المشهد ، تاركين الأم (حزينة) وابنها المقعد ببيت هربت منه حتى الأرانب .

لقد نجح يحيى الطاهر عبد الله فى صياغة روايته - كمجاز تراجيدى لوضع إنسانى قاس داخل وجود مكانى / زمانى مغلق على ذاته ، وقاتل للأمل فى الانعتاق والتحرر من قيوده ، فالكل مستكين للتقاليد المدمرة ، والظروف البيئية والوراثية حتمية الوقوع ، والخرافة مسيطرة على الواقع قاتلة لنبوية وأقرانها ، والمتلقى فى هذه الرواية لا ينتقل عبر وقائعها من ظلمة الجحيم إلى نور الفردوس ، وإنما يتحول من زمن البراءة إلى زمن السقوط والموت فضلا عن أن بنية الرواية التى تدور حول نفسها وتكرر وقائعها بأشكال متقاربة ، وتجذر حركتها فى الزمن الماضى وتحصره ، كما أسلفنا فى البداية ، دون موقف نقدى واضح له ، مما يؤدى إلى نفى المستقبل ، لأن الحلقة المغلقة على ذاتها لا تتكرر فقط فى الفعل الروائى ، وإنما أيضا فى فعل التلقى وزمنه ، سواء مع الرواية أو مع العرض المسرحى المعد عنه .

إذا كانت الرواية قد قامت على نهج روايات الأسرة الريفية ، سائرة بصياغتها فى عالم ماركيث وفوينتس وكورتاثار وغيرهم من كتاب الواقعية السحرية فى أمريكا اللاتينية ، والمتعاملين مع

الأساطير والحكايات الخرافية بواقعية شديدة تجعل من هذه الحكايات السحرية وجودا واقعيا ، وتجعل من الوقائع اليومية وجودا سحريا ، ويسرى العنف بين الوجودين ويمزج بينهما ، فإن رؤية يحيى الطاهر عبد الله للعالم قد ضيقت من ضفاف الواقعية السحرية ، منكمشة بها فى حضن طبيعة سحرية ، كما كشف التحليل السابق لبنية الرواية ، وهو أيضا ما أدى إلى صياغة العرض المسرحى داخل هذه الرؤية الطبيعية للحياة .

لقد نجح الكاتب والدراماتورجى « سامح مهران » فى إعداد نص درامى متميز عن هذه الرواية ، متعاملا بأمانة شديدة مع وقائعها ، ملتقطا برهافة حس أجوائها الغامضة ، مستفيدا من تكنيك السينما فى الانتقال السريع بين المشاهد بأماكنها ووقائعها المختلفة ، وصائغا نصا ينتمى لفن العرض المسرحى ، وليس لأدب المسرح ، مكتفيا فى نصه هذا بنصف رواية يحيى الطاهر ، متوقفا عند موت فهيمة بالحمى موحيا بدائرية الوقائع ، ومنطلقا فى صياغة حبكته من نفس نقطة انطلاق رواية يحيى ، أى بعد غياب الابن (مصطفى) بحوالى عامين ، وسقوط الأب (البشارى)صريع المرض ، والأم (حزينة) تدير « الرحاية » - بدلا من المغزل فى الرواية - وتنتظر الابن الغائب ، بينما تسرح الابنة (فهيمة) مع صوت الكروان الذى يستدعى إلى ذاكرة جيلنا مشاهد مشابهة لبطلة فيلم بركات « دعاء الكروان » للدكتور طه حسين ،

فتدعم الصورة المستدعاة الصورة المشاهدة ، خاصة مع تشابه موقف كلا الفتاتين تحت نير التقاليد ، إلا أن (فهيمة) لا تكتفى فى العرض بمتابعة صوت الكروان بكلمات مركبة عليه ، وانما تغنى أغنية لمحمد عبد الوهاب ، وهى «يا مسافر وحدك ، وفايتنى » ورغم دلالة هذه الأغنية وكشفها بشكل غير مباشر عن حنين (فهيمة) للأخ الحبيب الغائب ، الذى تركها وحيدة تحترق الفينة تلو الفينة ، إلا أنها أغنية تنسف الدلالة المكانية لقرية « الكرنك » الصعيدية وزمانية وقائعها ، فالانغلاق الحاد فى هذه القرية هو نتاج ظروف مجتمعية وحضارية والقرية الصعيدية ، لم تعرف فى الثلاثينيات أى مذياع ، خاصة بين الأسر الفقيرة ، يمكن أن تسمع وتحفظ منه (فهيمة) أغنية عبد الوهاب ، وغياب المذياع الناقل للأحداث الخارجية والأغانى العاطفية ، لعب دورا بنائيا فى الرواية الأصلية زاد من استحكام التقاليد المتوارثة على القرية الصعيدية ، وعلى أسرة البشارى خاصة ، كما أن الدراماتورجى المعد أكد فى أكثر من موقع على زمانية الحدث الدرامى ، خاصة بالحديث عن هتلر والإنجليز والحرب بينهما ، أى زمن أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات على الأقل .

موقف آخر خلخل أيضا من زمانية العمل ، وقد أكد عليه المخرج بالأداء التمثيلى ، وذلك حينما كانت (فهيمة) تغسل

ملابس (مصطفى) بالمياه «الواقعية» وتشمها بعشق بالغ ، فقد قام المعد بنقل موقف استرجاعى دار يوما بذهن (فهيمة) إلى واقع مادى تعيشه آنيا ، فهى تتذكر فى الرواية أنها كانت تعشق أن تشم رائحة عرق أخيها بملابسه حينما (كانت) تغسلها ، أما أن تقوم بغسلها (الآن) داخل مشهد مسرحى تقول فيه الأم صراحة إنه فات على غيابه «حول والثانى قرب يحول» ، فذاك أمر مستغرب ، فليس من المعقول أن تغسل الأخت ملابس أخيها بعد غيابه الطويل هذا .

خلخلت هذه البدايات بعض الشىء النص المعد للمسرح ، والذى يتحمل مسئوليته كل من الدراماتورجى والمخرج معا ، ومع ذلك فقد استطاع د. سلمح مهران أن ينقلنا بسرعة إلى عمق المأساة المتكررة فى حياة هذه الأسرة الصعيدية ، موزعا الأدوار بمهارة وكثافة بين الأم (حزينة) والابنة (فهيمة) من جهة وعالم القرية بأكمله من جهة أخرى ، منتهيًا بسرعة من الأب (البشارى) بالموت ، مغيبا الأخ (مصطفى) طوال العمل بأكمله باستثناء ومضات الاسترجاع التى تستدعيها (فهيمة) فى ذاكرتها من أيام طفولتها معه ، والتى تتم فى العرض وهما معا - فهيمة ومصطفى - فى سن الشباب وليس الطفولة أو الصبا ، مما يعكس لحظات متوهجة من أيام الطفولة فى ذاكرة (فهيمة) الشابة ، والتى يكبر معها (مصطفى) ، حتى فى لحظات

تذكرها ، كما أن تجسيد حالة التذكر عَرَضا بهذا الشكل يؤكد على سخونة الذكرى وطزاجتها واستمرارية الشعور بها والإلحاح عليها فى ذهن الفتاة ، فهى لا تتذكر لمجرد الاستعادة للحظة فى الماضى ، وإنما هى (تعيش) الآن مرة أخرى لحظات عاشتها بالأمس ، هذا إلى جانب أن العرض قدم لنا هذه اللحظات المستدعاة من الماضى ، للعيش فيها مرة ثانية ، خارج نطاق البيت وسيطرة (حزينة) عليه ، وحققها فى المعبد ، حينما تعبر (فهيمة) الجسر لتتفجر الرغبات ، وتقبل (فهيمة) على تمثال آثر المخرج أن يكون لأنثى متواضعة التكوين واقفة بين قدمى تمثالٍ عملاق لرجل ، تتحسس (فهيمة) تمثال الأنثى فى اللحظة التى يفاجئها فيها (مصطفى) بدخوله عليها وتعنيفها وتأكيد رجولته عليها فتقبل أوامره ، لكنه ما أن يخرج من المكان حتى تعود مرة أخرى للقاء الحسى مع تمثال الأنثى مع خفوت الإضاءة ، رغم أن رغبتها الدفينة هى الالتصاق بجسد الرجل لا الأنثى مثلها ، فعشقها عشق طبيعى ، وإن كان موجها لأخيها لظروف انغلاق المجتمع على نفسه، ربما أضاف المخرج ناصر عبد المنعم هنا تمثال الأنثى ، ليقدم عبره صورة مرئية لأجاسيس الفتاة ، ويستغنى به عن التعبير القولى عن تلك الأحاسيس ، والتى يمكن أن تقبل بين دفتى كتاب ولكنها حتما ستكون حادة على آذان اعتاد أصحابها وأد الأحاسيس ودفن الصدق فى ركام من

الكلمات الجوفاء ، ومع ذلك فقد خالف المخرج بهذه الإضافة ، ودون مبرر درامى لسلوك الشخصية ، خالف منطق الرواية وأيضا الصورة المرئية التى قدمها المعد نفسه فى نصه الدرامى ، والتى يؤكد فيها على وجود تمثال ضخم لملك فرعونى ، وكان يجلس الأخ (مصطفى) على قاعدته ،وما إن يخرج (مصطفى) بعد محادثته السابقة مع أخته ، حتى تهرع هى إلى التمثال المعبق برائحة أخيها « تصعد اليه وتبدأ فى تحسسه فى مواضع متفرقة ثم تميل وتقبل التمثال » (ص٢ من النص الدرامى) ، وهى صورة أكثر دلالة فى عشقها لأخيها من تلك المتحسسة فيها التمثال الأنثى .

أكد النص الدرامى والعرض على هذه العلاقة الخفية بين (فهيمة) و(مصطفى) ، كما سارا على هدى الرواية ، متنقلين بسرعة بين نقل المعلومات للمتلقى وتجسيد المواقف الدرامية ، مع كسر تسلسل الوقائع بغناء شجى ، نوبى الصوت والإيقاع من المطرب « كرم مراد » يمنح العرض عبقا نوبيا خاصا ، لكنه لا يضيف لحدثه الدرامى شيئا ، فضلا عن تشويش المشهد الصعيدى القاسى فى القرية الأقصرية ، بوجود صوت من المجتمع النوبى الأكثر تحررا والأرقى تعاملا مع الأنثى من المجتمع الصعيدى ، ويبدو أن أمر الاستعانة بمطرب يغنى خارج إطار الفعل الدرامى هو مجرد تكرار لاستخدام المخرج نفسه

للمطرب محمد منير فى عرضه السابق « مساء الخير يا مصر » ، لجذب جمهور الشباب ، وإعطاء العرض الدرامى وهج الغناء المتداول ، مع الفارق الضخم بين بنية عرض « مساء الخير يا مصر » التى يمكن أن تتحمل مثل هذه الاستعانة بمطرب لا يضيف للدراما شيئا ، وعرض « الطوق والأسورة » الذى يحسب فيه كل شيء بمعيار الدراما ، وقد نجح ناصر فى أن يضبط بهذا المعيار الدقيق وإلى حد كبير معظم حركة عرضه ، منذ الصالة الخارجية لقاعة العرض المسرحى ، حتى موت الطفلة (نبوية) - أو (حورية) - على الجسر الموصل والموجود بين تقاليد اليوم وموروثات الأمس.

ما بين البداية والنهاية ينسج المخرج عرضه من مادة رواية « يحيى الطاهر عبد الله » ومادة نص د. « سامح مهران» الدرامى والمكتوب بتكنيك السيناريو السينمائى ، ودون إغفال مادة فيلم خيرى بشارة المعد عن رواية « يحيى الطاهر » ، والمنتج بذات الاسم (١٩٨٦) ، والماثل بشكل خاص فى الأداء التمثيلى ، وخصوصا فى أداء « داليا ابراهيم» لدور (فهيمة) ، ينسج المخرج من هذه المواد عرضا ممتعا ، رغم قتامته ، ورغم سريان روح العدمية بين أعطافه ، حتى فى المواقف الساخرة والتى تبدو كنوع من الترويح الملهوى (كوميك ريليف) ، ورغم انسياقه خلف رؤية الروائى الطبيعية ، ورغم بتره لنصف الرواية الثانى ، وهو

ليس مجرد جزء مكمل ، أو حكاية متكررة ، لكنه الحكاية الأولى منتهية بصورة مغايرة وقاسية ومتسقة مع بنية الرواية منذ بدايتها ، ولذا فإن جز رأس (نبوية) حية بيد ابن الحدادة (السعدى) - فى الرواية - هو الذى يكشف عن قاتل (فهيمة) الحقيقى ، فهيمة لم تقتلها الحمى فقط حتى ولو كانت حمى (النفاس) كما قد يتصور البعض خطأ ، كما انتهى العرض المسرحى ، وإنما قتلت بنفس اليد التى قتلت ابنتها (نبوية) بعدها ، والسماء التى جلبت لها مرض الحمى ، ليست إلا استعارة درامية ليد الموروثات الملتحفة بأردية ميتافيزيقية ، ومن ثم فإن إنهاء العرض عند موت (فهيمة) بالمرض والصراع الغامض والخاطف بين (الحداد) الذى يدعى أبوته لها ، و(مصطفى) الذى لم يعلن العرض عن عودته ، ثم (الشيخ الفاضل) الذى يؤكد أن (حورية) - أو (نبوية) - هى من نصيب ولده ، وهو أيضا مالم يشر إليه العرض نهائيا من قبل ، وبالتالى غامت هذه النهاية على المتلقى الذى لم يقرأ الرواية الأصلية ، كما كشفت لقارئها عن مدى التخلخل الذى أصاب الرواية ببتر نصفها الثانى .

مع كل ذلك أكدنا على قدرة هذا العرض على تحقيق المتعة البصرية للمتلقى ، وعلى قدرة مخرجه على صياغته صياغة استهدفت بناء وجود يمتزج فيه السحر بالواقع ، والخرافة

بالوقائع الحياتية ، وجود امتلأ بالصور الدلالية ، بالذات تلك التى جسدها الكورس بالأداء الصوتى ، أو بالأداء الحركى الذى صممه مجدى صابر ، خاصة فى صور البالونات الطائرة والمخبأة تحت ثياب الفتيات ، أو فى الصور الموحية فى المعبد وتماثيله التى نحتها ببراعه محمد أمين وإلهام بامحرز وأسامه عبد المنعم ، وأيضا فى الصياغة السينوجرافيه للعرض ، والاستفادة من ديكور محيى فهمى المجسد للمساحة الداخلية لبيت البشارى وسواء خارجه وداخله معا ، فضلا عن إدارة مخرجه للممثلة . . البارعه عبير فوزى القائمة بدور الأم (حزينة)، والتى استطاعت أن تنقل هذا الحزن الدفين لدى المرأة الصعيدية ، حتى وهى فى أوج شبابها ، نظرا لما تحمله من هموم غياب الأب مرضا ثم موتا ، والابن سفرا إلى الخارج ، ومع هم الابنة الأنثى فى مجتمع ذكورى قاس ، ووضع اجتماعى فقير ، وتقاليد تنسف حق المرأة فى أن تكون ذاتها ، لقد أدت عبير دورها ببساطة وحنكة وتقمص كلاسيكى بعيد عن النمط السائد لتجسيد المرأة الصعيدية ، فتندفع من أعماقها لحظات الحزن المستدعاة ، حتى فى لحظات فرح ابنتها ، فتحول وجهها إلى قناع من الحزن العميق ، وتحمل خطواتها الدابة على الأرض ثقل السنين ، فتحولها إلى عجوز منكسرة أمام طاغوت القيم المتخلفة .

فى المقابل تبرز « داليا ابراهيم » ، وجه جديد نضر ، مازال

بعدُ يحمل بكارة الهواية ، تؤدى دور (فهيمة) ، وفى ذهنها صورة « شريهان» - فهيمة فيلم « خيرى بشارة» - تتلفت مثلها ، تخضع نبرات صوتها وإيقاعه لطريقه الممثلة المحترفة، غير أنها تختلف عنها فى بساطة حركة الجسد وقدرتها العقلية على السيطرة عليه ، حتى وهو فى أقصى درجات تعبيره عن نفسه فهى أيضا ابنة هذا المجتمع ، الذى مازالت فيه (فهيمة) غير قادرة على الوصول إلى تمرد سميتها الإسبانية « يرما » فى مسرحية « جارثيا لوركا » ، تلك التى عاشت مثلها محبوسة ببيت ريفى يقدس الشرف ، ويعجز فيه الزوج « خوان » - كالحداد - عن أن يمنحها الابن ، فيهفو جسدها إلى الصديق « بيكتور » ، الراحل عن المكان ، والمقابل للأخ الغائب ، وتذهب إلى بيت الساحرة « دولوريس » - البديل الإسبانى لبيت الشيخ العليمى - وحينما يعجز (عملها) السحرى عن تحقيق المراد منه ، تتوجه بكل قوتها إلى ضريح أحد القديسيين الواقع بحضن الجبل ، والتى تقول الأسطورة عنه أن بداخله إله الخصب المحقق للنساء رغبتهن فى الإنجاب ، بينما يكشف الواقع الفعلى عن حقيقة أن الشباب اللاهى فى ظلمة الضريح هو ذلك الإله المخصب ، وهو هنا أيضا البديل الإسبانى للمعبد الفرعونى فى الرواية المصرية ، غير أن المواجهة الأخيرة بين « يرما » وزوجها لاتنتهى بموتها هى ، وإنما بقتلها لزوجها ، حيث تضع يديها على عنقه

وتخنقه ، خانقة معه كل القيم البالية المكبلة لحريتها ، أما سميتها الصعيدية فهى أكثر ضعفا وأقل مقاومة .

أمام « فهيمة » المستكينة الدافنة لأحلامها ورغباتها فى صندوق الأوهام ، يبرز الحداد بطلا ضدا ، بعد غياب الأب والأخ ، ويقوم بدوره المتميز أشرف طلبة ، قدرة على إظهار قوة الجسد وانكساره أمام لحظة التواصل ، صوت متهدج يختفى خلفه قناع من الجبروت المزيف ، لقد أدى أشرف دوره الصغير بتكنيك ممثل محترف فمنحه مساحة عالية من البروز و التميز ، تقف إلى جواره مجموعة من الشباب المتميز منهم محمود عبد المغنى الذى أدى دورى « مصطفى » الأخ و« عبد الحكم » صديقه حامل الرسائل ، والذى توجد « فهيمة » بينهما فى لحظة هروب من أزمة الطلاق ، وعلى أمل أن يحل « عبد الحكم » المحلل لها محل « مصطفى » المحرم عليها ، وقد نجح عبد المغنى فى تحقيق هذا التشابه المقصود بين الشخصيتين ، أما عصام رشوان ، خاصة فى تأديته لدور « الشيخ فاضل » فقد انحاز أكثر لجانب الطيبة والمروءة عند هذا الشيخ الجليل ، وحسنا فعل ذلك ، فهو الجانب الأوحد والصحيح فيه ، سواء فى الرواية أو فيما يجب أن تكون عليه هذه الشخصية دراميا ، أما الخلط بينه وبين شخصية الشيخ موسى الروائية والمرفوضة عند يحيى الطاهر ، والمصوغ حولها الأساطير ، هذا الخلط فى الرؤية

الدرامية أدى إلى تشويه صورة هذه الشخصية العطوفة على « حزينة » وابنتها ، بعد موت « البشارى » ، والتى تمثل القيم الإيجابية فى رجولة الإنسان الصعيدى ، ومن ثم فلا داعى من شجبه وتحطيمه بالسخرية منه ، لكن يبدو أن الإعداد والإخراج أصرا على تدمير كل القيم الإيجابية فى المجتمع الأبوى ، منطلقين من رؤية (فيمينيستا) متميزة للمرأة ، فلم يريا فى هذا العالم بصيص ضوء يأتى من الرجل وثقافته الفرعونية الجذر ، ومجتمعه الذكورى الرؤية .

وفى النهاية لا يمكننا أن نغفل دور الموسيقى الحية المغلفة للعرض ، والذى ألفها و شارك فى تقديمها « جمال رشاد » ، مستخدما آلات الرباب و الكاوالا الوترية مع الناى وآلات الإيقاع ، صانعا حالة من الحزن الشفيف ، ومشاركا فى هذا الطقس المسرحى الذى صاغه المخرج ليدفع بمتلقيه فى آتون من الحمى المسرحية ، على طريقة « أنطونا أرتو » ، يمتعه ، رغم كل التحفظات ، ويصهره فى بوتقة سحرية لا فكاك منها إلا بتثبيت المعركة الطاحنة بالعصى بين الرجال على امتلاك الطفلة « نبوية » - أو « حورية » - واستلقاء الطفلة موتا أو نوما غامضا على الجسر الأوسط ، مع إصرار« حزينة » على إدارة « الرحاية » حتى اختفاء آخر ضوء ، وتضاؤل الصوت الحاد ، حتى يخرج المتلقى من بوتقة حمى العرض ، عائدا إلى وعيه ، أوعائدا إليه

وعيه ، متسائلا : ألا يوجد فى وسط هذه القتامة شعاع ضوء ؟ ألم يكن من الممكن أن يكون هذا العرض صرخة فى وجه التقاليد البشعة ، بدلا من أن يكون انكسارا أمامها ؟ ، ألم تكن « فهيمة » بقادرة على السير فى طريق سميتها الإسبانية « يرما » ؟ ، إلا أن الإجابة تأتى بسرعة من على أرض الواقع ، وفى شكل تساؤل مضاد : كيف يمكن أن يكون المسرح ثوريا فى مجتمع غير ذلك ؟ . . إلا أن (العفريت) الصغير القابع فى عقل التغيير يقفز مؤكدا أن الفن لا يقف أبدا عند حد التعبير(الصادق) عن الواقع ، يتردى بترديه ، ويحزن مع حزنه ، ويتقافز فرحا حين يفرح ، الفن فى حقيقته عامل توعية ودافع للتغييرخاصة حينما يخلص أبطاله من حتمية السقوط لأسباب قدرية أو بيئية أو وراثية ، وهو قادر - أى هذا المسرح - أن يكون ثوريا فى أشد العصور ظلمة .

(٣) ناس النهر
وهيمنة الروح النوبية

يبدأ النص الدرامى الذى كتبه الكاتب والناقد « حازم شحاته » ، عن مواد قصصية ومسرحية للكاتب النوبى العائش بالإسكندرية « حجاج حسن أدول » ، ارتكازا على نص درامى بذات العنوان « ناس النهر » ، يبدأ النص المعد بمقدمة مكتوبة ، لم تقدم على المسرح ، تتداخل فيها ثلاثة أصوات أساسية تود أن تحكى حكاية المسرحية من وجهة نظرها الخاصة.

تتباين تلك الحكايات الثلاث بين رؤية سريعة للمسؤول القاهرى الكبير القائم بالعاصمة دون أن يغادرها ، والذى آمن بمشروع خزان أسوان وأيده قبل وبعد تنفيذه ، مرتئيا فيه كما سيعلن فيما بعد مشروعا وطنيا يضحى فيه الجزء لصالح الكل ، وتغرق فيه أرض النوبة لاستفادة كل الوادى بالمياه المحجوزة خلفه ، بينما يود أن يحكى القاهرى الآخر، الموظف الصغير « مختار » الحكاية بشكل التى بدأت بإيمانه فى القاهرة بالمشروع على الورق ، ثم اكتشافه المأساة على أرض الواقع ، بعد أن رحل من الشمال إلى الجنوب ، وإحباطه فى وطن تعامل مع أرض النوبة باعتبارها مجرد (أرض) جرداء على الورق ، بينما هى حياة وتاريخ وثقافة ، أما وجهة النظر الثالثة الأكثر تحققا

على المسرح ، وينحاز إليها العرض فهى التى يقدمها أهل النوبة أنفسهم ، والتى تقف بالطبع ضد مشروع الخزان ، وتود أن تحكى الحكاية ملونة بمنظورها والرائى بأن الخزان جاء ككارثة شمالية أطاحت ببشر جنوبى عاش آلاف السنين داخل هذه المنطقة ، على ضفاف النهر العظيم ، وعلاقته ببقية أجزاء الوطن ، كما سيعلن فيما بعد ، علاقة النوبى ب (الجورباتى) ، ذلك الآخر غير المختلط عرقيا به ، حفاظا على هويته وثقافته الخاصة ، مثلما تتعامل كل أقلية عرقية مع الغالبية المحيطة بها ، فهكذا يتعامل اليهودى مع (الجويم) ، ويتعامل الغجرى مع (البايو) ، تتقوقع كل أقلية داخل نطاقها المكانى والنفسى ، رافضة كل تدخل خارجى فى حياتها ، ومتمردة على أى مشروع عام ، فخصوصيتها فوق كل عمومية ، وحياتها تتمحور حول ذاتها الخاصة .

لم يقدم المخرج هذه المقدمة التأسيسية المنطقية فى عرضه ، كما كتبها الدراماتورجى « حازم شحاته » ، مكتفيا بالدخول مباشرة إلى عالم المسرح الذى يسيطر على عمقه معبد فرعونى محيطا النهر الخالد والأرض النوبية بهالة أسطورية ، والدخول إلى عالم الدراما ، منطلقا من أغنية حزينة للمطرب « صيام » الكبير ، ذلك المهاجر من النوبة إلى الإسكندرية ، أى عكس اتجاه الموظف القاهرى ، وهى أغنية ذات دلالة مهمة فى

سياق العمل المسرحى ، حيث يعلن فى هذه الأغنية التى كتبتها « كوثر مصطفى » ولحنها « كرم مراد » بأنه مهما حدث « أنا المصرى وأنا الأقوى / أنا الخالد برغم الموت » مؤكدا على مصريته لا على مجرد عرقه النوبى ، غير أن البدء بمقولة هذه الشخصية تحت إضاءة مركزة سرعان ما تنسحب عنه ، فى ختام أغنيته، لتسلمنا إلى إضاءة عامة لعمق المسرح وكائنات النهر السحرية ، والمسماة « ناس النهر » ، ترقص ظهورا واختفاء ، ثم تنتقل الإضاءة منها عائدة إلى « صيام » مغنيا نفس أغنيته السابقة ، لتتلاشى تدريجا عنه ، وتغمره الظلمة مرة أخرى ، وبغض النظر عما أراد أصحاب العرض توصيله من خلال علاقة الإضاءة بالشخصيات ومواقفها داخل المشاهد المختلفة ، فإن الدلالة التى يتم تأويلها تستخرج مما هو قائم بالفعل فى فضاء المسرح ، فتكرار تلاشى الإضاءة عن المغنى (المهاجر) وهو يصدح بخلوده ، تعطى معنى المخالفة ، خاصة وأن تتبع حركة مسير الشخصية داخل المسرحية ، تؤكد على دلالة الموت لا الخلود ، فالمغنى « صيام » ترك النوبة بحثا عن حلم الانتشار القومى والعالمى لموسيقى وأغانى بلده الصغير ، فانفصل عن أرضه وفقدت الموسيقى والأغانى النوبية مذاقهما وتميزهما وسط القوالب الغربية ، ولم يتحقق له الانتشار والخلود ، فضلا عن أن المسرحية بأكملها تتحدث عن النوبى / النوبى ، الذى إذا خرج

أو أخرج من (وطنه) الصغير (النوبة) مات ، ولا تتحدث عن النوبى / المصرى الذى يعبر بألحانه عن الروح المصرية الجمعية للوطن ككل والمتفردة فى الجزء النوبى منه، ولذلك يتحقق الالتباس من حديث «صالح» الوحيد هنا وغير المتكرر عن «مصريته» الثقافية ، وهو المؤكد طوال الوقت على (نوبيته) العرقية ، فضلا عن دلالة الإضاءة التى تؤكد على عدم خلود ذلك (المصرى) المدعى قولا أنه الأقوى ، والمنهزم فعلا بقوة الدراما .

عقب غياب «صيام» الكبير عن المسرح ، تظهر الجميلة «آشا أشرى» ، جارية نحو النهر ، هاربة من حلم يطاردها ويخبرها بأن القرية ستغرق ، وهى تبحث عن حبيبها «صيام» (النسّاى) الذى سافر منذ سنوات سبع (عجاف) وغاب عنها بمدن الشمال آكلة الروح ، وفى ثورتها الانفعالية تلقى بنفسها فى النهر لتغتسل ، وتلقى بالسمك الذى اصطاده الفقير «جرجيدا» ليعيش من بيعه معيدة إياه إلى الماء الذى أخرج عنوة منه ، فهى ابنة هذا الماء ككائناته الحية ، وابنة هذه الأرض كناسها الذين يرفضون التهجير والابتعاد عن مجرى النهر ، وهى الممزقة بين (السفر والغرق) : سفر أحباء هجروها إلى الشمال ، وغرق أرض ستغمرها المياه كما يحدثها الحلم المطارد لها ، خاصة وأن الحلم لم يعد فرديا ، وإنما أصبح مطاردا للجميع ، فالكل

قد بدأ يشعر أن ثمة طوفانًا قادمًا ، وبدأت الدراما تحكمها هذه الروح الجماعية المنذرة بالشؤم .

في هذه اللحظة يصل للبلدة «مختار» أفندى ، موظف القاهرة القادم لوضع خطة لتعويض الأهالى عن أرضهم ، ومعرفة ممتلكاتهم ، وأهمها أشجار النخيل المتواجدة بحجم البشر فى المنطقة ، لكنه تدريجيا بدأ فى الدخول لهذا العالم المغلق على ذاته ، والذى يختلط فيه الحلم بالواقع ، وتمتزج فيه الأساطير بالحقائق الموضوعية ، فيذوب ابن القاهرة فيه ، ويصبح جزءا منه ، بعد أن تسللت روحه إلى أعماقه ، واكتشف مفتاح الولوج إليه ، هربا فى نفس الوقت من مشكلته الشخصية مع زوجته المتسلطة وأبيها الذى يعمل رئيسا له فى عمله بالقاهرة ، بينما استطاع «صيام» الكبير الانفلات من هذا العالم المغلق ، والسفر إلى الإسكندرية ، والزواج من يونانية ، سعيا للانتماء لثقافة البحر المتوسط ، تعلقا بحداثة شماله الأوربى ، ففقد هويته النوبية، وبينهما تتجلى الأسطورة فى شخصية «آشا» الجميلة ، التى هجرها «صيام» ، وعجزت هى على أن تفصل نفسها عن النهر الغامض ، فألقت بجسدها الريان فى أمواجه ، علها بتضحيتها هذه تنقذ البلدة من الغرق ، معيدة بفعلتها هذه الأسطورة الفرعونية القديمة عن (عروس النيل) ، التى توقف بغرقها فيضان النهر ، وتنقذ بموتها حياة أهله .

تموت « أشا » الجميلة ، لكن الفيضان يبقى ، فقد قرر أهل الشمال تعلية الخزان، وتهجير أهالى النوبة من جوار النهر لأعلى الجبل ، وذلك من أجل صالح المجتمع بأكمله ، فتوليد الكهرباء من توربينات الخزان ، على سبيل المثال ، يعنى دخول الحداثة للقرية المصرية ، وانكسار نطاق العزلة ، والانفتاح على عوالم جديدة ، وموت (الجميلة) لم يحقق أية حياة للنوبة ، ولا لصاحبتها بالطبع ، وأسطورة الفداء بالموت المجانى تكشف عن تعلق بالتخلف فى واقعنا الفكرى ، على حين يتقدم الزمن بالعقل المستنير والوعى الصحيح بمعطيات الواقع ومتغيرات المجتمع .

إخفاء الحقيقة - حقيقة أن الدولة بصدد تعلية الخزان - أدى إلى سيطرة الأسطورة ، وموت الجميلة عبثا ، وتعلق الشباب بحكايات المعبد القديم ، بينما يرى المسئول الكبير أن تضحية أهل النوبة ، يقابلها تضحية من أهل مصر بأكملهم ، الذين جمعوا المال وبذلوا الجهد لبناء وتعلية الخزان ، فضلا عن أنه يرى الأمر فى ضوء متغيرات عالمية من الصعب تأجيله ، وإلا سيكون الثمن أغلى ، فى الوقت الذى يلقى فيه شاب نوبى آخر بنفسه فى النهر ، ويلقى القاهرى « مختار » بروحه فى أعطاف الأسطورة ، وتمزج المسرحية بين ما هو واقعى وما هو أسطورى ، وتتعدد الآراء دون حسم ، وإن قالت الدراما ذاتها ،

فى حوارها مع الواقع ، القول الفصل : إن النوبة جزء من هذا الوطن ، وإن الانغلاق يؤدى للتخلف وسيادة الفكر الأسطورى ، وإن وحدة الأمة فى تنوع مصادرها وثقافاتها ، فلا بكاء على ماض تولى ، ولا على ثقافة منغلقة على ذاتها ، وإن الإنسان هو مالك المكان لا العكس ، وإن الفن المسرحى عندما يكون مصوغًا بفكر وجمال ، كما أنجزه « حازم شحاته » معدا عن أعمال « حجاج أدول » ، و« ناصر عبد المنعم » مخرجا واعيا بأدواته ، و« أحمد كمال » و « محمود عبد الغفار » و« أسامة عبد المنعم » ومجموعة الشباب النوبى ، إنما يؤكد هذا الفن الجيد على أن المسرح المصرى قادر على العطاء ، وقادر على إثارة الفكر والوجدان معا .

(٤) ديوان البقر
وعمق النادرة الأصفهانية

يعد الكاتب المسرحى - والتليفزيونى - «أبو العلا السلامونى» أكثر أبناء جيله وعيا والتزاما بالفهم الكلاسيكى للعالم ، ومقولات منظره «أرسطو» البنائية ، فالمسرح لديه هو ذلك الفن الساعى لإعادة صياغة مادة التراث فى وجود كلى ، أكثر فلسفة وعمقا من التراث ذاته ، كما تجلى فى وقائعه المكانية والزمانية المجزأة ، ومن ثم فإن توجهه للماضى ، جاء بغرض القبض على جوهر ما كان ، وعرضه أمامنا عبر رؤيته الخاصة ، لا باعتباره وجودا زمنيا سابقا للحاضر ومتصلاً به وسببا له ، ولكن باعتباره جوهرا كليا يكتشف عبره جوهر الحاضر الذى يعيشه ، ويختبر بمقدمات الأمس ونتائجها المعروفة ، مقدمات الحاضر ونتائجها المخبوءة بعد فى رحم المستقبل .

لذلك يذهب «السلامونى» لعالم الأدب العربى ، ويلتقط من (الأغانى) لأبى الفرج الإصفهانى نادرة لاتزيد عن بضعة أسطر ، فيستلهم مادتها الحكائية فى بناء نص درامى متكامل ، ويستفيد من فكرتها الكلية فى مخاطبة واقع أوائل التسعينيات من القرن الماضى فى مصر ، الذى انشغل ، ومازال ولو بصورة أقل ، بمجموعة من الحكايات غير المتعقلة ، التى تحول

المجتمع إلى قطيع من البقر يسير وراء أدعياء يجرونه لزمن انتهى ، ويسجنونه داخل غرف مغلقة على جهلها المطبق ، فتصير (البقرنة) شعار الغباء ورمز التخلف ، مثلما صارت (الخرتتة) يوما ، فى مسرحية الفرنسى «يوجين يونسكو» (الخرتيت) عنوانا على الانصياع لفكر شمولى ، تغيب فيه فردية الإنسان ، وتنمحى فيه حريته ، ويشل عقله ، فتتجمد إرادة التجدد ورغبة التجاوز لما هو قائم وسائد ومهيمن .

تقول نادرة أبى الفرج الأصفهانى : «قال عثمان الوراق : رأيت العتابى يأكل خبزا على الطريق بباب الشام ، فقل له : ويحك .. أما تستحى ..؟ ، فقال لى : أرأيت لو كنا فى دار فيه بقر كنت تستحى وتحتشم أن تأكل وهى تراك ؟ ، فقلت لا ، فقال فأصبر حتى أعلمك أنهم بقر .. فقام ووعظ وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه ، ثم قال لهم : روى لنا غير واحد أنه من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار ، فما بقى أحد إلا وأخرج لسانه يومئ به نحو أرنبة أنفه ويقدر حتى يبلغها أم لا ، فلما تفرقوا قال العتابى : ألم أخبرك بأنهم بقر ؟؟ » .

هذه هى النادرة التى تكشف عن دلالات خطيرة فى حياتنا الماضية والحالية ، فتصديق العامة لكل من يعتلى منبرا أمر شائع ومؤسس بين الناس ، لعلو شأن رجل الدين باعتباره رجل المعرفة الأول خلال قرون طويلة من الزمان ، حتى بعد تقدم

المجتمعات ، وتعدد مسارات المعرفة ، فللهندسة والقانون والطب والفلسفة والمسرح وغيرها من العلوم والفنون رجالها ، ومع ذلك فمازال لرجل الدين فى مجتمعاتنا العربية حظوته وتقدمه على الجميع ، ألا يخرج علينا كل ساعة ، على صفحات كبريات صحفنا ، ومنها جريدة الأهرام العتيدة ، وعلى موجات الأثير وقنوات البث التليفزيونى ، من يتحدث من رجال الدين فى كل شىء ، دون أن يحاسبهم أحد ، بل ويصدقهم من يعرض نفسه راضيا ومؤمنا لأقوالهم ، وينتج عن هذا التقديس (التاريخى) لرجل الدين فى بلادنا ، أن يمنح نفسه كل من التحى وارتدى جلبابا على الطريقة الأفغانية وقرأ كتابا واحدا حق الفتوة ، واعتبار نفسه من أهل الحل والربط ، وتصعيد درجته لمستوى أمير جماعة ، وصلت مؤخرا لرتبة (القائد التاريخى) الذى يناوئ الدولة قوتها .

وفى طريق تخلصها من أصحاب الفكر التقدمى ، تحالفت الدولة عمليا منذ أواسط السبعينيات مع أصحاب الفكر السلفى ، ومنحت أمراء العصر فرصة الصعود بالجنازير ، والانتشار بالتسلل لأجهزة الاتصال الجماهيرى ومراكز التوجيه العلمى والفكرى ، حتى تضخم المارد ، واغتال رأس الحكم الذى أخرجه من القمقم ، وسار فى الطرقات مزهوا بانتصاره يعلن استقلال كل حى يهيمن عليه عن سلطة الدولة ، وينشر على

الملأ خرافاته ، ويهدد برصاصاته كل من يقف فى طريقه ، مما حوَّل فترة آواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات إلى فترة صِدام حادة بين الدولة التى اكتشفت ضياع هيبتها بسرقة السلطة منها والأمراء الجدد الذين تباهوا بأن المجتمع قد خضع لسلطتهم ، وشحذت همة المثقف المستنير للوقوف فى وجه المد الصاعد للفكر المتخثر، وكان نص (ديوان البقر) للسلاموني أحد أبرز تجليات هذا الوجه المستنير للثقافة المصرية ، إلى جانب نصوص مسرحية قليلة أخرى ، ومسلسلات تليفزيونية قدمت وفق توجه رسمى محدد الأبعاد ، وكتب اغتيل أصحابها فى الطرقات .

يبدأ نص (ديوان البقر) الدرامى ، الذى استلهم مؤلفه مادته الأساسية من النادرة الأصفهانية المشار إليها سلفا ، يبدأ بداية ذات دلالة عميقة ، حيث ينطلق حدثه الدرامى بهبوط بدوى ماكر ، على مدينة خيالية ؛ عربية الملامح والشخصيات ، منهكة ومعدة على امتداد سنوات لاستقبال أية أفكار ميتافيزيقية ، تمنحها الأمل فى الانعتاق من جهنم حاضرها ، بدخول جنان العالم الآخر ، بأقل قدر من العمل ، مادام الكل يبذل قصارى جهده لتحقيق جنة الله على أرضه دون طائل ، على هذه المدينة العربية المتخيلة والمصنوعة من مادة واقعية ، يهبط ذلك البدوى الوافد من خارجها « حمودة بن المودود » ومعه تابعه « مولود » ،

ليجد كل شىء قد تهيأ لاستقبال أفكاره المسمومة ، والتى سرعان ما يبذرها وسط أهالى المدينة ، ولديه خبرة سابقة فى كتب التراث ومراجعه الكبرى ، تكشف له عن إمكانية فعل أى شىء فى أية مدينة فقد أهلها إنسانيتهم لتعطيلهم لملكة العقل ، التى وهبها الخالق سبحانه لنا ليفرقنا عن الحيوان ، فتحولوا بالفعل للحيوانية .

يبنى « السلامونى » نصه الدرامى على أساس فكرة الوصول لقادم من الخارج بفكر تهيأ الداخل لاستقباله والإيمان به على مدى ربع قرن من الزمان ، ولولا هذا التهيؤ والاستعداد ما تقبل أحد هذا الفكر المتخثر بسهولة ، فالفكر الصحراوى ما كان له أن ينتصر على المدينة ، لولا فقدان هذه المدينة لخاصية تمدنها ، وهى الخاصية التى يؤهلها العقل لبلورة وجودها ، ومن ثم وجد الوافد شعبا معطل العقل ، فاقد الوعى ، كما عثر بحاكم مداهن وكذوب ، فيتفجر الحدث الدرامى بهذا الوصول لذاك الغريب بأفكاره المتخلفة ، وتنطلق بنية الدراما بحكاية تراثية ، من كتاب (الأغانى) يقصها « حمود ابن المودود » على تابعه « مولود » فى سوق المدينة ، وهى ذاتها قصة « عثمان الوراق » التى ذكرناها قبلا ، فينتقل القص لحكاية تراثية ، تروى على لسان راو ، إلى فعل درامى يوجه لا إلى أهالى الشام فى الزمن الأصفهانى ، بل

إلى أهالى مدينتنا المسرحية فى زمن الكتابة والتلقى ، فحلت الدراما محل القص ، واستبدل الحاضر بالماضى ، وتبادلت المدينة العربية المتخيلة الحوار مع المدن العربية القائمة اليوم ، وسيطرت الحكاية التراثية على أرض الواقع وكافة الأزمنة الدرامية والمسرحية والواقعية ، ورحنا نسير مع الوافد الغريب فى رحلته المأساوية لاستغلال فرصة تعطيل ملكة العقل فى هذه المدينة ، والاستفادة من (بقرنة) أهلها ، لتحقيق مصالحه فى الوثوب إلى السلطة ، والسيطرة على مقاليد الأمور فيها ، وإرهاب أى صوت معارض لأفكاره العقلانية .

يكشف البناء الدرامى هنا عن أن داء (البقرنة) لم يكن الوافد الغريب هو جالبه ، بل أنه مستشر فى جنبات المدينة قبل وصوله بزمن ، وعليه فوفوده إلى المدينة هو وصول المدرك لطبيعة مدينة مخلخلة البنيان ، مما يسهل له فرصة الاستيلاء عليها وتوجيهها نحو غايته المرجوة ، فقد تسبب بشر غيره فى تزييف وعى الناس ، وفى تدمير قدرتهم على التفكير ، وفى إخضاع أفعالهم لمقولات ملتفة برداء الدين ، والدين كما يقول « حمود » لتابعه : « سلاح سحرى يا مولود ، من يقربه يصعق فى الحال » ، فمجتمعاتنا متدينة بطبيعتها ، غير أن هناك من يدرك ما فى الدين من قدرة هائلة على الثورة على الواقع ، وما أحدثه هذا

الدين من تغيرات حضارية عظمى فى تاريخ البشرية منذ الديانات الفرعونية غير السماوية ، صانعة الحضارة المصرية القديمة ، حتى الديانة الإسلامية التى أنشأت واحدة من أعظم الحضارات فى تاريخ الإنسانية ، حينما آمنت بالعقل وحرية الفكر وتعدد الآراء وقدرة الإنسان الفذة على الابتكار والتجدد .

جاء الوافد لمدينتنا المتخيلة ، حالما بصياغة مدينة فاضلة من حطام إرث متهالك ، ومرتكزة على زمن منته ، مدينة تؤسس على الماضى ، لا على تصور مستقبلى ككل المدن الفاضلة ، ومن ثم سعى لاستغلال الشعارات الدينية إطارا لأفكاره المتخلفة ، جنبا إلى جنب استخدام المال للوصول إلى أهدافه ، ملتقطا فى البدء فتاة فقيرة ، دفعتها الحاجة والهواية والرغبة فى إسعاد الناس إلى امتهان الرقص والغناء ، وهما مهنتان تتساميان لمكانة الفن الرفيع إذا ما شفا وتعاليا على مجرد دغدغة الحواس وإثارة الغرائز ، واختيار « حمود » - واختيار المسرحية ذاتها - لهذه المهنة وهذا النموذج من الفن الذى راحت جماعات الفكر الصحراوى تلعب على نغمته خلال العقد الأخير من الزمان ، ودشن الإعلام المتخلف قاصر النظر بدوره هذه النظرة المتعالية على فنون الغناء والرقص والتمثيل ، والتى تحمل بدورها تناقضا عميق الدلالة ، يتكشف فى الموقف النفسى والاجتماعى والاقتصادى المشوه الذى ننظر به لنجوم الغناء والتمثيل والرقص

باعتبارهم شخوصا غير واقعية ، تكسب الآلاف والملايين دون جهد مواز ، وتعيش حياة غير تلك التى نعيشها ، ومادمنا نعيش حياة فقيرة (كريمة) فلابد وأن تكون حياة هؤلاء الأثرياء (متهتكة) بالمقابل ، وإلا سقطت قناعتنا بحياتنا ، ومادمنا لا نستطيع بالتالى تثوير حياتنا والعمل على تغييرها للأفضل لوجود معوقات كثيرة لتحقيق ذلك ، فعلينا إذن العمل على تدمير أية حياة أخرى ، بداية بتلويثها ، ثم بدفع أصحابها لنبذها واعتزالها وإدانتها ، مقابل حفنة من أوهام الرضاء النفسى ، سرعان ما تتكشف حقيقتها ، فتبدأ رحلة العودة من الأبواب الخلفية ، بالإنتاج والتمثيل الإذاعى وعلى شاشات البث النفطى صاحب الفكر الصحراوى الذى صدره لنا ، فى الوقت الذى حضَّر مدنه بأرقى تكنولوجيات الغرب الكافر .

يلتقط « حمود» الراقصة المغنية ، أو (الغازية) بالمنطوق السائد ، ليعقد بها صفقة مربحة لها وله ؛ أن يهبها فى (خبطة) واحدة كل الأموال التى يمكن أن تكسبها بالعمل فى الأسواق لزمن طويل ، وأن يكسب هو باعتزالها الفنى نموذجا يتاجر به ، ويعلن للناس توبته وتراجعه عن فن يعده من المحرمات ، كما يحقق له صورة أولية لسيطرة أفكاره على المدينة ، بالتحقيق من جهة ، وبالدور الذى ستلعبه مستقبلا فى تزييف وعى المجتمع ووعى الأخريات ودفعهن لذات الطريق من جهة أخرى ، خاصة

إذا ما كن تلك الأخريات يعانين من مشاكل خاصة بهن ، ويبحثن عن مبررات لانسحابهن أو انسحاب الأضواء عنهن ، وحين تقبل الغازية « نعناعة » بماكيافيللية جلية اعتزال الفن مقابل أكياس المال التى ستوفر لها جهدا كبيرا عليها أن تبذله لكسبه ، إنما تخفى فى أعماقها رغبة أية امرأة تعيش ظروفها فى الاستقرار ، فيميل قلبها بشكل إنسانى للوافد حلو اللسان « حمود » ، خاصة وهو الدافع لها للاعتزال والعودة للبيت ، غير أنها تفاجأ بعدم إيمانه بفكرة الزواج ذاتها ، والمرأة لديه ليست إلا سقط متاع وجسد يستهلكه الرجل وقتما يشاء ثم يلقى به لقارعة الطريق .

لقد هبط البدوى إلى طرقات المدينة وشوارعها ، يخاطب العامة باسم الدين ، ويجذب الضعفاء لشباكه بالمال ، ويحقق المخرج « كرم مطاوع » فى العرض المسرحى ، الذى تم داخل فضاء مسرح الهناجر المنزرعة منصته وسط الصالة المستطيلة ، والتى تحتوى على صفوف من المقاعد المتراصة على جانبى تلك المنصة المسرحية ، وهو أمر أتاح الفرصة لهذا العرض ، لأول وآخر مرة فى هذا المسرح ، فرصة التحقق وسط جماهير مشاهدة له من الجانبين ، وخلق لكرم مطاوع المساحة القديمة التى شاهدنا داخلها إخراجه ، فى أواسط الستينيات ، لمسرحية (أجاممنون) للإغريقى « أسخيلوس » ، فى مسرح الجيب بالحديقة الفرعونية ، كما وفر عليه مهمة تحويل منصة مسرح

تقليدية كمنصة المسرح القومى ، حينما مد لسانا من المنصة المواجهة للجمهور لداخل الصالة ، كما حدث مع عرضه لمسرحية (ليلة مصرع جيفارا) للمصرى « ميخائيل رومان » أواخر الستينيات ، على حين سهلت له طبيعة فضاء الهناجر المسرحى أن يقدم عرضه وسط جمهور منقسم لقسمين ، يتابع كل قسم منه العرض والقسم الآخر المشاهد معه وفى مواجهته لذات العرض فى آن واحد ، مكتسبا فرصة أن يرى ردود فعله للعرض المشاهد وكأنه يرى ذاته فى مرآة ، أو هو قائم بسوق المدينة ، ينفعل للحادث الواقع وسطه ، فى ذات الوقت الذى يدرك كل لحظة أنه جزء من جمهور مشاهد لما يحدث ، وعليه يصبح العقل الواعى هو المستيقظ دوما خلال العرض ، ويقلل من حجم الاندماج الكلاسيكى في وقائع المسرحية ، وهو ما يتطابق مسرحيا مع ما يطرحه النص المكتوب والداعى لمواجهة كافة أساليب وأد العقل وتعطيل استخدامه .

وكما كان القص هو مدخلنا للفعل الدرامى ، وكان السوق هو مساحة اللقاء الأول بشعب مدينتنا ، وبالبدوى الوافد عليها ، كان التراث هو الهم الأول الذى تناقشه المسرحية ، والذى تستمد منه مادتها ومواقفها فى ذات الوقت ، فمن الاستخدام المباشر لحكاية الأصفهانى عن عثمان الوراق ، إلى استلهام عالم ألف ليلة وليلة وتقديم شخصياته الثلاث الأساسية : الملك

ووزيره وابنته « شهرزاد » ، فالملك هو نموذج بشع ، نهم ، ممالئ ودكتاتور ، يؤمن بأن شعبًا جاهلاً أسلس حكما من شعب متعلم واع ، فصاغ برؤيته تلك شعبا من الأبقار ، كان من السهل سقوطه فى أيدى « حمود» وجماعته ، ولا يكتفى الملك بتمهيد الأرض لفكر « ابن المودود » ، بل يسايره فى فكره هذا ومتحالفا معه ، رغبة منه في استمرار ملكه ، وعجزا عن مواجهته ، وبالمقابل يبرز الوزير ، كرجل عاقل يرفض كل ما هو مناف للعقل ومضاد لطبيعة الانسان ، ويعرف - كرجل سلطة - مخططات حمود الانقلابية أو الساعية للسيطرة على سلطة المدينة ، والملك الفاسد والوزير الطيب ، يمثلان نموذجا للسلطة عكس ما اعتاد عليه المسرح المصرى فى الستينيات ، حيث نموذج الثلاثى الذى كان يحمل وجه السلطان الطيب الذى يجب أن يبقى ، والوزير الشرير الفاسد المفسد فى المملكة فى غفلة من السلطان ، ومن ثم يجب أن يرحل ليبقى السلطان والنظام الحاكم قائما ، وهو ما يحسب للمؤلف « أبو العلا السلامونى » ولرؤيته الجيدة للواقع والمغيرة لبنية المسرح المصرى .

الملك هو ملك شهريارى ، ووزيره هو وزيره الواعى ، وبالضرورة لابد من ظهور ابنة الوزير ، « شهرزاد » أخرى ، تحمل اسما جديدا هو « نورهان » ، لتحمل دلالة الاستنارة ،

وتواجه الملك بفكر مختلف ، فيقرر هو أن يتزوجها ، رغم أنه زوج لأربعة ، وتملك يداه مئات المحظيات ، فتراث الذكورة أتاح له ذلك ، كما أن مسيرة ألف ليلة وليلة تدفع بالفتاة المثقفة « نورهان » إلى قبول الزواج من هذا الملك المأفون ، ولتلعب معه دور « شهرزاد » : « معذرة يا مولاى . . إن كنت ستصبح شهريار الملك الراغب فى غزو الفتيات . . فأنا لا أملك إلا أن أصبح شهرزاد » . (ص ١٥ من مخطوطة النص) ، لقد اختارت أن تلعب دورا صاغته لها الحدوتة التراثية ، إلا أنها تقرر ، مع قبولها الدور التراثى والمتسق مع رؤيتها غير المتعارضة مع موروثات الأجداد ، تقرر أن تلعب الدور لصالح ما تؤمن به من أفكار عقلانية ، سائرة فى نفس طريق المثقف العربى التوفيقى ، والذى لم يتورع عن معالجة عيون محبوبته بدواء محضر علميا ، مستخدما خزعبلات زيت القنديل ، ورغم أن نورهان لم تكن بقبولها الزواج تستهدف حماية بنات جنسها العذراوات اللائى كان يقتلهن « شهريار » فى نهاية ليلة دخوله بهن ، وإنما هى رأت فى البداية أن تلعب الدور الذى أنيط بها أن تلعبه ، دور « شهرزاد » : « من يمنعها أن تقرأ وتفكر وتقص على الملك الحكمة والعظة وحسن الرأى » (ص ١٥) ، هذا الدور الذى ارتضى بعض المثقفين لعبه مع السلطة مبررين لأنفسهم ، كما برر الوزير والد « نورهان » موقفها هذا أمام الملك بقوله

« يامولاى .. ابنتى نورهان رضيت أن تتزوج منك لتعطيك الفرصة كى تتعلم منها .. » (ص١٦) ، إنها المهمة التنويرية التى سلمت هى بمقتضاها ذاتها للزواج من ملك ، وقرر هو الزواج بها لاحتوائها وامتلاك عقلها التنويرى هذا ، بعد أن امتلك عقل أبيها الواعى بتعيينه وزيرا عنده ، فتوظيف العقل واحتوائه هى وسيلة الملك لمواجهة أى فكر عقلانى يواجهه ، كما أن قوة السلطة هى وسيلته لمواجهة أى فكر لا عقلانى يهز عرشه ، خاصة وأن هذا الفكر الأخير يتسق مع رؤيته هو الحسية والميتافيزيقية للعالم وللإنسان ، ويسهل له قيادة شعبه .

فرضت الحكاية الألف ليلية على الملك أن يسير وفق منطق « شهريار» دون قتل العذراوات ، وعلى « نورهان» أن تلعب دور « شهرزاد» فتقص عليه الحكايات ، فقط خشية من أن يجعلها تلعق أنفها ، ومن أن يجبرها على فعل شىء لا عقلانى ، متناقض مع شخصياتها ، فهى تقص عليه الحكايات المستمدة من التراث العربى ، ومن الملاحظ أنه بالرغم من كونها تعلمت فى بلاد الروم ، وستهتم باستيراد الفكر منها فيما بعد ، فإنها كل حكاياتها المستخدمة فى فعل القص عندها على الملك ، هى حكايات مستمدة من التراث العربى : قصة (حى بن يقظان) لابن طفيل تأكيدا على أن الإنسان قادر على اكتشاف إنسانيته ، وإدراك عظمة الخالق وحقائق خلقه باستخدام المنطق والعقل ، وقصة

« أبو حيان التوحيدى » الذى حرق بيديه كتبا للحكمة والعلم كنا نحن أحوج الناس إليها لتحقيق استمرارية التدفق العلمى من الحضارة العربية الاسلامية المتألقة إلى يومنا هذا ، لقد غابت هذه الاستمرارية وحدثت القطيعة الفكرية الابداعية ، فرحنا نبحث عن العلم والثقافة والإبداع فى أرض تلقت ثمار هذه الحضارة الإسلامية ، وجددتها وأضافت إليها ، بينما عشنا زمنا فى جهالة ، ثم نعود اليوم ندعو إلى زمن سابق على زمن الحضارة المتألقة .

هكذا يتم نسج حبكة المسرحية بشكل ممنطق : التسلل إلى المدينة باسم الدين وتخدير أهلها فكريا ، لتحويلهم إلى قطعان متشابهة ، ملغية العقل ، متماثلة الزى ، منمطة التفكير ، مندفعة كالطاغوت ضد كل من يحاول أن يقف بعقلانية ضد هذا التيار المتلاحق من الفكر المريد ، وتتواصل المسرحية انغراسا فى التراث ، فيقرر الملك ، الذى تشبه قبلا بشهريار فى زواجه من « نورهان» شبيهة « شهرزاد » ، يقرر أن يهبط إلى الأسواق متخفيا ومعه وزيره على طريقة « هارون الرشيد» وتابعه « جعفر البرمكى » فى الحكايات الداخلية بألف ليلة وليلة ، وبالطبع يتخفيان فى الزى الذى يخلع عليهما قدرا من الاحترام والوقار والرهبة ، زى جماعة « حمود» من الدراويش ، هؤلاء الذين لم يدرك الملك فى البدء قوتهم ، بل صالحهم ووافق على

انتشارهم ودخول الناس فى زمرتهم ، بمنطق أن « الدروشة ستنفعنا . . تلهى الناس وتشغلهم عنا بأمور الدين » (ص٢٤) ، وها هو الآن يهبط من قصره ومعه وزيره ، إلى الشارع تقصيا لأخبار الرعية ، وان كانت المسرحية لا تتركه لهذا التقصى ، وإنما تحول الشارع إلى ساحة نقاش أو جدال بينه وبين وزيره المتعقل ، كما حولت حجرة الملك بقصره - من قبل - ساحة للمجادلة بينه وبين زوجته ابنة الوزير « نورهان » ، ويدور الجدل هنا حول المنظور المتخلف للفكر القادم من الخارج ، ويمثله « حمود » ، ويتوازى ويتماشى معه الفكر المتخلف القائم فى الداخل ، ويمثله الملك نفسه من جهة ، والفكر المتقدم والعقلانى الذى يمثله الوزير كنبتة داخلية ، وابنته « نورهان » كمتعلمة فى الخارج من جهة أخرى .

ومن هنا يتجلى أمر مهم : أن انتماء الفكر للداخل أو استيراده من الخارج أمر غير ذى بال ، فالملك والوزير ينتميان لفكرين مختلفين رغم أنهما يستمدانهما من أرض الواقع ، و« حمود » و « نورهان » قادمان بفكرهما من الخارج ، رغم تضادهما ، فجوهر القضية كامن فى طبيعة الفكر وهدفه ، وهل هو لصالح المجتمع وتقدمه ، أم ضد حركة المجتمع ودافع له للتخلف ؟ ، ويدور الخلاف الفكرى هنا حول الموقف من المرأة والرجل معا ، حيث يقدم الفكر المتخلف رؤيته الممتدة

عبر العصور والمتسيدة والمحصنة بالعديد من الأفكار التراثية ، والتى تنظر إلى المرأة على أنها فقط مجرد جسد شهوانى تحركه الغريزة ويحيطه الشيطان برعايته ، وهو منظور يطلقه المجتمع الذكورى المتعنت ، ليسيده لا على الرجال فقط وإنما على النساء أيضا ، فنصف المجتمع يجب أن يكون خاضعا للنصف الآخر ، ولكى يكون كذلك ويظل سادرا فى خضوعه ، لابد وأن يظل أميا ومتخلفا ، ومن ثم يظل المجتمع كله أميا ومتخلفا ، وهو ما يسهل على أية قوة مضادة لهذا المجتمع ، التسلل إليه وهزيمته من داخله ، وهو ما ينبه إلى مسألة أكبر وأعمق بكثير من مسألة تسييد زى ما ، كنوع من استعراض القوى السياسية ، أو حتى مسألة استخدام العنف فى أماكن متفرقة من البلاد ، فسيطرة الفكر المتخثر على بيوتنا ، من خلال المرأة ذاتها ، هو المسألة الأخطر والأصعب فى المواجهة ، حيث إن هذا الموقف الذكورى للمجتمع والموجه إلى المرأة ، موجه فى ذات الوقت إلى الرجل ، ويعامله أيضا كجسد (فحل) لا عقل له ، ولا دافع إنسانى فى أى سلوك يسلكه ، وأنه هو وحده المنوط به حكم العالم .

عقب الجدل حول موقف المجتمع من المرأة والرجل ، والذى حذف فى العرض ، يكتشف الملك أن «نورهان» قد تزوجته لا كأنثى تهفو لرجل ، وإنما كإنسانة متعلمة ترغب فى أن

تمنحه فرصة للتعلم ، فيطلقها ويخرج من المكان ، تاركا وزيره بمفرده حيث تلتقى معه ابنته ليواجها معا الموقف الجديد ، لقد فشلت خطتها التنويرية مع الملك ، ولم يستطع فعل القص ولا مضمون الحكايات التراثية التى قصتها عليه ، أن يغيرا من عقل الملك ومنظوره الثابث للعالم ، وأدركت «نورهان» أن التقاءها مع الرجل المناسب له والزوج الأجدر بها «لن يأتى إلا فى حالة أن يتعلم أهل مدينتنا استخدام العقل» (ص٢٧) ، أى عرفت أن أمر تغيير المجتمع لا يتأتى عن طريق تغيير عقل الحاكم ، بقدر ما يتحقق عن طريق تغيير عقل المجتمع ذاته ، الذى أنجب هذا الحاكم وكل حاكم ، فمجتمع جاهل ومتخلف لن يخرج من بين ظهرانيه إلا ملك فاسد وجاهل ومستبد .

تتوجه «نورهان» إلى أهل المدينة بخطاب عقلانى يثير التساؤلات حول العلاقة بين الظواهر المتباعدة ، كالعلاقة بين الانعتاق من جهنم ، ومسألة القدرة على لعق أرنبة الأنف أو حلمة الأذن ، وهى تؤكد فى خطابها على هوية الفكر العقلانى الذى تؤمن به ، وأنه غير مستورد من الخارج ، وإنما هو بضاعتنا التى صدرناها يوما ما إلى الغرب ، ويسعى البعض منا اليوم لاستردادها مرة أخرى ، وهو دفاع متهافت فى الأساس ، يصرف جهدنا فى البحث عن أسس تقدم اليوم (الإنسانى) فى أضابير التراث (العربى) القومى ، ويجعلنا نقع فى شرك اتهام أى

فكر مدنى قادم من الخارج ، ومن الدول الغربية المتقدمة بالذات ، بأنه فكر مستورد وكافر ، على حين نمشى خلف فكر صحراوى زائف وقادم فى ذات الوقت من الخارج ، وبالذات من دول تعانى التخلف والردة والتناحر العصبى والتشتت القومى ، ومنطوق المسرحية ذاته يكذب هذا الدفاع المتهافت من « نورهان» ، فإذا كانت تدافع عن استيرادها لفكر (غربى) باعتباره « بضاعة عربية » ردت إلينا ، فما العمل إذن أمام فكر « ابن المودود » الذى هو الآخر فكر مستورد وصاحبه غريب عنا ، إن المحك الأساسى ليس فى استيراد الفكر ، وإنما فى طبيعة هذا الفكر ودوره فى تطور مجتمعنا أو دفعه للتخلف .

وهنا تصل بنا المسرحية إلى مشهد المحاكمة الأخير ، فقد سيطر « حمود» وجماعته على مقاليد الأمور ، وسلم لهم الملك سلطاته وعمل قاضيا فى محاكمهم ، وتتم محاكمة الوزير وابنته « نورهان» والراقصة المعتزلة « نعناعة » ، والتى بدأت تفيق من غيبوبتها ، بعد أن فشلت فى تحقيق حلم الاستقرار بالزواج الدائم من « حمود » ، تتم المحاكمة وسط الجمهور المشاهد للعرض ، وجمهور المسرحية الداخلى الذى طالت ألسنته من كثرة محاولاته للعق أنفه ، فما عاد بقادر على النطق ولا على التعبير عن ذاته ، فلقد خضع لفلسفة السمع والطاعة ، فأصبح من الصعب عليه الإدلاء بأى رأي، سواء مع أو ضد الأبرياء

الذين حكمت عليهم المحكمة بالحرق ، ويتم حرقهم جميعا فى الصورة الأولى من النص الدرامى المكتوب ، على حين يتم إنقاذهم فى الصورة الثانية من ذات النص بعد إعادة كتابته للعرض ، بواسطة حيلة « الإله فى إله » الإغريقية القديمة ، حيث تدفع « نورهان» الغازية « نعناعة » للغناء والرقص ، تعبيرا عن رفضها لما آل إليه الحال في المجتمع ، وتوكيدا على قيمة الفن فى مواجهة التخلف والردة المستشرية فى الطرقات ، معلنة للناس أن توبتها عن الفن حرام ، فالفن الراقى والساعى لترقية وجدان المجتمع وتوعية عقله بكل ما يحيط به ودفعه لتغيير واقعه لما هو أفضل ، هو فن حلال وصحيح وراق .

المبحث الثانى

من الحكاية الشعبية لفنون العرض المسرحى

(١) جدلية الطيب والشرير
فى الزمن المعكوس

لأن المسرح ليس حلقة (ذكر) أو حالة تنفيس عن رغبات ليبيدية مكبوتة ، بقدر ما هو فضاء عقلانى الرؤية ، ديمقراطى الطرح ، يتجمع داخله البشر للتحاور الخلاق ، باعتباره وجودا إنسانيا تخاطب عبره الذات الجمعية نفسها ، من خلال رسل اختارتهم ليلعبوا دور الوسيط والمفجر لأحلامهم ، والمثير لأفكارهم ، والدافع لقراءة الواقع الذى يعيشونه على ضوء اللقاء الجمعى اليقظ ، ومن ثم تتجادل داخله وجهات النظر ، ويتجدد الجدل كل ليلة ، بهدف كسر أية تابوهات تخلع على حركة الواقع الفوارة بغرض شلها وعرقلة تقدمها .

داخل جدلية المسرح هذه ، أقام المخرج « أحمد عبد الحليم » عرضه المسرحى (الطيب والشرير) ، على جدلية من النصوص المتباينة ، انطلاقا مِن (النص الدرامى) المتكامل الذى كتبه « الفريد فرج » ، والمكتوب بلغة عربية فصحى بالغة العذوبة والتواؤم مع أيامنا هذه ، وإبحارا نحو نص (ألف ليلة وليلة) المتعدد الحكايات ، والمكتوب بدوره بلغة عربية خاصة بالقرون الوسطى الإسلامية ، والتى استلهم الكاتب المعاصر إحدى حكاياتها معيدا صياغتها فى بناء درامى جديد، وهى « حكاية أبى

قير الصباغ وأبى صير المزين» ، ثم عودة للنص الدرامى بعد (تعميمه) أى إعادة كتابته بالعامية المصرية ، وحذف عبارات منه ، وإضافة مشهد كامل في الختام ، ومن هذه النصوص الثلاثة يبنى المخرج عرضه المسرحى المتكامل ، مدخلا النصوص الكلامية السابقة فى بناء مرئى سمعى ، يلعب فيه التمثيل ، مع السينوجرافيا والأغانى والرقصات وحضور الجمهور وتفاعله ، دوره المتراكب مع النصوص الكلامية ركيزة هذه البناء .

فيما بين النصف الثانى من الليلة الموفية للثلاثين بعد التسعمائة ، والنصف الأول من الليلة الموفية للأربعين بعد التسعمائة ، تحكى «شهرزاد» إحدى حكاياتها لمليكها السعيد «شهريار» ، استهدافا لتمديد الزمن الآنى ، وتأجيل لحظة موتها ، واستعادة لنوادر الزمن الفائت بغرض الموعظة واستخلاص العبر، سواء بالنسبة للملك «شهريار» فى الحكاية الإطار، أو بالنسبة للمتلقى (المستمع/ القارئ) لكل حكاياتها فيما بعد ، ومن ثم فالحكاية عندها لا تحكى فقط لمجرد التسلية واكتساب الوقت ، وإنما أيضا من أجل الاعتبار بما جرى للأولين وإدراك الحكمة مما حدث فى الماضى ، وذلك لأن الحكاية بطبيعتها هى (فعل) حدث فى زمن تم وانتهى ، يعاود المتلقى التعامل معه ، فى لحظته الآنية ، لمعرفة العلاقة بين النتائج والمقدمات المؤدية إليها ، وذلك بغرض استبصار الوقائع

التى يعيشها ، والتى تعد مقدمات لنتائج ستحدث فى الغد ، وبالتالى يستطيع أن يحدد خطوته التالية والتى تحمله ، فى علاقتها بوقائع الحاضر، إلى ما يريده هو ، لا ما يريده الآخر له ، سواء أكان هذا الآخر قدرا غيبيا أو سلطة واقعية .

والحكاية التى تقدمها (الألف ليلة وليلة) هنا هى حكاية اجتماع الأضداد وتداخلها فى مسيرة واحدة ، لا ينفصلان عن بعضهما حتى بالموت ، فالحلاق الطيب «أبو صير» يجاوره بالسوق الصباغ الشرير «أبو قير» ، والذى من عادات هذا الأخير اليومية النصب والكذب والاستيلاء على أقمشة الزبائن و بيعها من أجل ملء بطنه بأفخر المأكولات ، ورغم أن كليهما أسطى فى صنعته لا مثيل له بالمدينة ، فإن الفقر يحيطهما و كساد الصنعة يؤرقهما ، فيصبر «أبو صير» ، بينما ينصب «أبو قير» على الزبائن ، حتى طارده زبون (جبار) يوما ، وأحضر إليه رسولا من قاضى المدينة ، فأغلق دكانه ، فلم يجد بدا من اللجوء إلى جاره «أبى صير» الفقير مثله ، ولم يجد الاثنان أمامهما مفرا من الرحيل من مدينتهما الإسكندرية بحثا عن أسباب العيش الكريمة بمدن أخرى .

كانت فكرة السفر هى فكرة «أبو قير» ، وتتوالى أفكاره على «أبى صير» ، الذى يقبل دوما ما يعرضه عليه ، بحكم طبيعته المسالمة ، فيسافران بحرا بإحدى السفن ، بعد أن اتفقا على من

يجد منهما عملا عليه إطعام الآخر ، مع جفظ المال الزائد بصندوق حتى العودة يوما لأرض الوطن ، وأثناء الرحلة يسعى الحلاق بحثا عن عمل ، ويجده فى حلاقة شعور الركاب بسفينة يستمر الإبحار عليها لعشرين يوما ، ويحصل مقابل ذلك على المال والطعام ، بينما يغط « أبوقير» فى النوم ، لا يستيقظ منه إلا ليأكل ثم يعاود النعاس ، حتى يصلا إلى إحدى المدن الغربية ، والتى لا تذكر الحكايات اسما لها ، لكنها تصفها بأنها مدينة جميلة ، وهناك ينزلان بخان ، يجهزه « أبو صير » ، ويروح يعمل بالمدينة ، بينما يواصل « أبوقير» نومه وتناول الطعام ، إلى أن يمرض « أبو صير » ، ويعجز عن تحمل العمل وحمل الطعام لرفيقه ، بل ويروح فى غيبوبة ، هنا يستيقظ « أبو قير» ويستولى على المال المتبقى مع « أبى صير » ، ويتركه فى غيبوبته دون معاونة ، ويخرج إلى المدينة ، ليكتشف أنها مدينة لا تعرف من ألوان الصباغة سوى لون واحد هو الأزرق ، فيقرر أن يفتح مصبغة ، غير أن أصحاب المصابغ يرفضونه ، فنظام العمل بينهم دقيق ، ولا غريب على المهنة بقادر على اختراقه ، إلا أن « أبا قير » يتجه للقادر الوحيد على اختراق كل الأنظمة ، وهو ملك البلاد ، رأس النظام والمهيمن على كل الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية ، ويعرض عليه أمر المصبغة فيقف إلى جوار ويبنيها له باسم (مصبغة السلطان) .

بالمونتاج المتقابل تنقلنا الحكاية إلى « أبى صير» وما آل إليه ، وذلك عبر تقنية الانتقال الشهيرة عند الحكاءة التاريخية « شهرزاد» : « هذا ما كان من أمر (فلان) أما ما كان من أمر (فلان) فهو . . . » ، فنعرف أنه تم إنقاذه على يد بواب الخان ، الذى أطعمه ورعاه « ابتغاء وجه الله الكريم » وحده ، ففعل الخير عنده ، كما هو عند « أبى صير» يتحقق لذاته ومرضاة للخالق ، وعليه يخرج « أبو صير» من الخان إلى السوق ، ليتقابل هناك مع « أبى قير » ، جالسا كالملوك أمام مصبغته ، ويقبل عليه ، فينكره رفيقه ويطرده مضروبا من المكان ، فقد تخلص منه بعد أن تحقق له وجوده المنفرد فى العالم ، لكن الحكاية تصر على أن تجمع بين الأضداد، وعلى أن تكشف حقيقة كل منهما فى وجود الآخر وتصادمه معه ، فيقبل الخير على رفيقه ، بينما يتفجر الشر داخل هذا الرفيق ويعلن عن نفسه فى صورة إنكار لمعرفته السابقة ، وأيضا فى اتهامه باللصوصية ، أى بتجريده من شرفه ، وتثبيت وجوده فى أدنى السلم الاجتماعى .

والحكاية لا تقف بنا عند هذا الحد ، بل تمهد السبيل للقاء آخر أعلى السلم الاجتماعى ، وذلك بأن تؤكد بأن هذه المدينة (الجميلة) أيضا لا تعرف (الحمامات العامة) ، فتتاح الفرصة أمام « أبى صير» الحلاق لإنشاء حمَّام عام والارتفاع اجتماعيا بذات الطريقة التى ارتفع بها « أبوقير» إلى أن يصبح من أكابر البلاد ،

وفى الحمام يتم اللقاء بين «أبى صير» و «أبى قير» ، الذى يعترف الأخير به فى هذه الحالة ، ويطلب منه أن يسامحه ، فيقبل «أبو صير» راضيا ، ومبررا أن ما حدث له معه ، ليس نتيجة لشر متأصل فى نفس «أبى قير» وإنما «كان مقدرا فى الغيب» ، فالمكتوب هو المحرك لأفعال الشخصيات ، والقدر هو الذى صاغ هنا شخصية «أبى صير» الطيبة المتسامحة ، وشخصية «أبى قير» المخادعة والتى لا تقف عند حدود ما وصلت إليه ، وخاصة وأنها لم تعد بعد بحاجة ماديا «لأبى صير» ، ويمكنها أن تتكامل اجتماعيا معها ، وإنما تتحرك لنفى وجود «أبى صير» بأكمله ، وتدس له عند الملك ، متهمة إياه بأنه يعد العدة لقتل الملك بسم مدسوس بدهان إزالة الشعر الزائد ، فيأمر الملك قبطانه بوضع «أبى صير» بزكيبة بها جير غير مُطفأ وإلقائها به فى البحر ، ليموت ميتة بشعة ، إلا أن القبطان الذى أحسن إليه يوما «أبى صير» ، ينقذه ويخبئه بجزيرته ، ومن هنا تبدأ سلسلة من المصادفات المتكررة فى الحكايات الألف ليلية ، حيث يسقط من الملك فى البحر خاتمه المرصود ، والذى يحكم بقوته السحرية البلاد ، فتبتلعه سمكة ، يصطادها بالطبع «أبو صير» ، ويعيد للملك خاتمه ، فيدرك الأخير حسن نيته ، فيأمر بقتل «أبى قير» الخائن ، بوضعه فى زكيبة مماثلة ، ويمنح «أباصير» العطايا ، غير أن هذا الأخير يحن للعودة إلى وطنه ، فيعود بسفينة كبيرة إليه ، وبجوار شاطئ الإسكندرية ،

يعثر بالزكيبة التى بها جثة « أبى قير » ، فيستخرجها ويدفنها بالقرب من الشاطئ ، فى المكان المعروف باسمه حتى اليوم ، وبعد أن يموت « أبو صير » ، يدفن إلى جوار صديقه اللدود ، ليظل ملازما له حتى يوم الدينون .

حققت الحكاية رسالتها عبر السرد الجادل بين مسيرتين لنموذجين متناقضين ، يلتقيان على أرض الوطن متجاورين فى السوق ، ثم يسافران رحلة الحياة فينفصلان حينا ويلتقيان حينا آخر ، ويعود بينهما اللقاء بعد سلسلة من المصادفات التى تبررها الحكاية بأنها مواقف (مقدر) لها الحدوث ، بينما يأتى الفريد فرج ليصوغ عمله الدرامى من مادة هذه الحكاية ، داخل بنية حوارية تتحقق آنيا فى فضاء المسرح ، عبر حدث درامى يعيد تأسيس الحكاية فى الزمن الحاضر ، رغم الأجواء السحرية التى يحيط بها هذه الحكاية وشخصياتها الرئيسية ، والتى أصبحت تحمل أسماء متقاربة من أسماء الحكاية الألف ليلية ، ودون أن تفقد التماثل الصوتى فى نطقها وهى : « بصير » و « بكير » ، مع إضافة زوجة للأول تحمل اسم « عبير » ، تصبح قاسما مشتركا فى الإيقاع الصوتى للمجموعة الثلاثية هذه ، كما تصبح مركبا synthesis منهما معا ، وإن كان مركبا فى صورة أنثى ، يفرض عليها المجتمع العربى الذكورى أن تكتفى بنصح الزوج والصراخ فى وجه النقيض ، والوصول إلى مخاصمة الاثنين معا فى نهاية المشوار .

لقد أنهى « الفريد فرج » ، بإبداعه لشخصية « عبير » ، ذلك الصراع المانوى maniqueo بين مملكتى الخير والشر ، ومنح الحكاية بعدا إنسانيا ، حيث لم يعد الصراع قائما بين نمطين منمذجين للخير المطلق والشر الصريح ، وإنما أصبح دائرا بين اتجاه فى الحياة يغلب الذاتية فى تحقيق مصالحه ، ويفترس كل من يقف فى طريقه ، واتجاه آخر إنسانى النزعة ، جماعى الفعل ، إيثارى الحركة ، المنفعة عنده منفعة عامة لابد وأن تستفيد منها الجماعة المتآلفة ، كما أن المؤلف بإبداعه لشخصية « عبير » الزوجة قد سهل للدراما مهمة التحاور حول الفكرة الواحدة ، وأتاح للزوج « بصير » فرصة الانفلات من أسر المونولوج (المناجاة الذاتية) والتحاور مع النفس حول رؤيته للحياة ومسيره داخلها ، بينما لم تتح هذه الفرصة للصباغ « بكير » فاضطر للجوء إلى المونولوج وإلى المجانبات asides محدثا نفسه على جانب ، حيث يسمعه المتلقى ويعرف ما بداخله ، بينما لا يسمعه - افتراضا مسرحيا - زميله المتحدث معه .

وإلى جانب هذا الإبداع الخاص لشخصية « عبير » ، خلق المؤلف شخصية (المغنى) المتواجد بفرقته الموسيقية فى كل مشاهد المسرحية ، دونما سبب (واقعى) لتواجده ، وإنما لكسر الإيهام بواقعية وقائع الدراما وزمانيتها ، وبالتالى هز الاندماج

العاطفى مع شخصياتها وحالاتها المختلفة ، وذلك عبر تدخله المستمر، أو خروجه الدائم على الموقف التمثيلى وتعليقه عليه بالكلمة والشعر المغنى ، فهو ليس بديلا عن الراوى / السارد فى الحكايات الألف ليلية (شخصية شهرزاد) ، وإنما هو شخصية عصرية ، تكشف لنا خلال أغنية الافتتاح رؤيتها - وهى رؤية الكاتب ذاته - للنص الأساس (ألف ليلة وليلة) ، فهو عنده ، ليس مجرد الحكايات فى ذاتها ، وإنما هو « صيغة يروى بها الحكايات ، وبهذه الصيغة روى كل جيل (حكاياته) بمقتضى احتياجاته الأخلاقية والروحية واستخلص منها الحكمة التى يريدها ويطلبها » ، ومن ثم فالحكاية التى سنلتقى بها لابد وأن تخضع بالضرورة ، تفسيرا وعرضا ، لاحتياجات المجتمع الأخلاقية والروحية فى زمن العرض والتلقى، حيث إن « الفريد فرج » نفسه ، يؤكد فى مقدمته للنص المنشور (كتاب الهلال - أغسطس ١٩٩٤) « أن المسرحية تكتب للزمن المتصل ولا تكتب للزمن الراهن » ، مما يعنى أن العمل المبدع - الجيد بالطبع - خاضع لتفسيرات شتى وفقا لاختلافات مجتمعات التلقى ، كما أن الحكاية التراثية لا يعاد استنباتها فى الدراما لذاتها ، وإنما هى خاضعة لتفسير القائم بصياغتها دراميا ، مثلما هى خاضعة لتفسير متلقيها فى الحالتين : التراثية والدرامية ، ولذلك فقد حذف الكاتب مسألة الخاتم المرصود لعدم اتساقه مع

رؤيته العقلانية للعالم ، كما أضاف مواقف جديدة ، تعمق فكرته وتهب الدراما عند عرضها مسرحيا حيوية وتنوعا فى الأماكن بخصوصيتها المنظرية ،ومن ثم لم يكتف بمشاهد الحكاية الأساسية : الاتفاق والسفر من الإسكندرية ، الخديعة والصعود والانكشاف فى المدينة التى تم الانتقال إليها ، ثم العودة الخاطفة للإسكندرية ، وإنما تجول فى البحار ، وقدم لنا مشاهد فى السفن المبحرة والمتقابلة والمتعاركة مع سفن أخرى ، فضلا عن ميناء المدينة وسوقها ، إلى جانب مشاهد المصبغة والحمام ، ثم قاعة المحاكمة ، كما منح المدينة (الجميلة) اسما هو « قرية الروم » لتصبح ذات طابع يونانى ، وألبس - فى نصه الإرشادى الموازى - الفرقة الموسيقية ملابس أندلسية ، وقراصنة البحار عباءات مغربية ، رغم تأكيد النص على عصرية الفرق الموسيقية ، ومصرية هوية القراصنة ، ومع ذلك فهو ينسج بكل هذا لوحة متناغمة الألوان ومتجاوزة لزمانية وقائع الحكاية المحددة ، لكن دون تنازل عن هوية هذه الوقائع والشخصيات والمحتوى الدلالى المستخلص ، فهى هوية مصرية عربية ، تسعى عبر الصياغة الدرامية للاستفادة من بنية القصيدة العربية الكلاسيكية ، والتى تبدأ بالغزل والتشبيب ، فتبدأ بأغنية غزلية تؤكد فيها على أن الحب الحقيقى لا يكفى وحده لإنقاذ الإنسان فى « الزمن المعكوس » ، وإنما لابد من أن يقترن بالوعى

الصحيح لحركة الواقع ومتطلباته ، ويؤكد المدخل السردى الذى يؤديه المغنى وأغنيته المتمثلة لبنية القصيدة العربية مع استخدام اللغة العربية الفصحى فى الكتابة النصية ، واستلهام الحكاية من مؤلف تراثى ، فضلا عن الأجواء العربية التى تدور فيها وقائع المسرحية ، يؤكد على هذا البعد الهام الذى يسعى النص لتعميقه فى وجدان المشاهد ، وطرحه أمام وعيه بواقعه ، وهو بعد عربى اللغة والثقافة والتاريخ والهموم اليومية ، يعيد تنظيم العلاقة بين الذات والعالم ، فلا تتقوقع داخل ذاتها باسم المحلية الخالصة ، ولا تذوب فى الآخر/ الغربى باسم العولمة ، وإنما تحقق وجودها فى انتمائها لوطن أكبر تتصارع فيه المصالح وتتخلخل القيم ويتأجل حسم القضايا المصيرية ، لا لعيب فى الهوية ، بل لنقيصة فى التعرف الكامل عليها والتمسك بها .

يتفجر الحدث الدرامى فى مسرحيتنا داخل دكان الحلاق « بصير » ، والممثل لواحة الأمان والصدق والاستقرار فى عالم ملئ بالشر والضوضاء ، لذا ما إن يهبط عليه الصباغ « بكير » هاربا من الشرطة الباحثة عنه والمحطمة لدكانه بسبب سرقته للزبائن ، حتى تفقد هذه الواحة آمانها ، ويغيب عنها الصدق الذى ظللها بفعل صاحبها الطيب ، حيث يضطر هذا الأخير للكذب على الشرطة التى جاءت تبحث عن جاره الهارب ، بإدعاء أنه غير موجود عنده ، وبأن الصراخ الذى سمعته من الخارج هو لزوجته « عبير » لتأنيبه إياها بسبب عدم مهارتها فى

أعمال البيت ، كما يوافق « بصير» على اقتراح « بكير » بمغادرة استقراره المكانى والرحيل إلى الخارج بحثا عن مزيد من المال ، رغم أن « بصير » كان يعيش قبل ذلك آمنا ومرتبا لأوضاعه الاجتماعية ، بشكل مرض ، حيث لم يكن يعانى من كساد مهنته ، مثل سلفه فى الحكاية الألف ليلية ، بل كان يعيش ويعمل ويدخر ، مع قلة ما يدخره، لذا جاءت موافقته السريعة على ترك وطنه والرحيل بعيدا عنه اتساقا مع منطق الحكاية أكثر من نتيجة لدوافع اقتصادية اجتماعية مبررة فى الموقف الدرامى ، وإنما جل ما يعلن عنه هو أن خروجه هذا هو وقوف أخلاقى مع صاحبه الباحث عن أسباب للعيش فى « بلاد الناس » ، فطيبته الفطرية ، تعمقها النزعة الدينية التى تؤكد على أن الرسول قد أوصى بسابع جار ، وضرورة الوقوف إلى جانبه ، وإسداء النصح له إذا ما خرج عن الطريق القويم ، والعمل على هدايته وإعادته للصراط المستقيم ، وهى قيمة أخلاقية سامية ، تجد عند الحلاق « بصير » بعدا انتهازيا بسبب شعوره بتدنيه المادى والعلمى ، فهو ليس بالثرى المتصدق والمزكى عن ماله ، ولا بالمتعلم والمتفقه فى الدين ليعظ الناس ، ولا بصاحب نفوذ ليتشفع أو يعاون أحدًا ، وبالتالى لا يملك إلا أن يكون « طيبا صاحب خير ومروءة ووفاء » ، يصادف خاطئا فيهديه وينال ثواب السماء على فعله هذا .

هو موقف براجماتى ، يجعل من فعل الهداية ليس فعلا

لذاته ، بل لأنه البديل عن أفعال أخرى يود صاحبها أن يحققها ، لكنه يعجز بسبب وضعه الاجتماعى والثقافى عن تحقيقها ، لذا فهو يقف إلى جانب صديقه ويصدق أنه يسرق أقمشة الزبائن ويأكل بثمنها ، لأنه مريض بداء الشهية المفتوحة ، والذى جاء – كما يدعى – نتيجة لكونه ابنا لأم فقيرة ورجل ثرى غرر بها ، وتركه ليشقى « بمهنة الفقراء وشهية الأغنياء » ، ويوافق على السفر معه ، وعلى اقتراحه بأن من يعمل يقاسم فى رزقه من لا يعمل ، وعلى السفينة يترك «بكير» رفيقه ليعمل وحده ، بينما يغط هو فى النوم إلى جوار الزوجة (عبير) ، حتى يجمع «بصير» مالا كثيرا ، وهنا تمر سفينة موبوءة بالسفينة التى تقلهم ، تطلب الزاد والماء ، ويقوم «بصير» بتقديم خدمة إلقاء ما جادت به سفينتهم من صدقات إلى السفينة الموبوءة ، وينجح «بكير» فى التخلص من رفيقه بربطه بحبل قفة الصدقات ، فيطير معها ، حين تطويحه بها ، ليسقط فى السفينة الموبوءة ، ويستولى «بكير» على مال صديقه وزوجته معا .

وفى المدينة الرومية ، يتخلص «بكير» من «عبير» ببيعها كجارية فى سوق النخاسة للسلطان ، الذى أرسل رسله لشراء عباءتها الملونة بألوان شتى ، حيث إن المدينة لم تكن تعرف سوى اللون الأزرق فقط ، فينتهز «بكير» الفرصة لإنشاء مصبغة ضخمة ، بأموال حاكم المدينة ، ويحقق حلمه فى الثراء ، إلا

أن الدراما كالحكاية تقذف برفيقه «بصير» فى طريقه ، بعد أن أنقذه ركاب السفينة الموبوءة ، مقابل خدمته فى إلقاء قفة الصدقات إليهم ، فينزلونه للبحر بالقرب من الجزيرة الرومية ، مع طوق نجاة يساعده فى الوصول إليها سالما ، فلا يملك «بكير» أمامه حلا سوى ادعاء موت « عبير » ، ثم طرد «بصير» وتسليمه لشرطة المدينة بتهمة السرقة ، ومع ذلك فما زال هذا الأخير يعيش فى غفلته ، ويبحث لصديقه عن مبررات لأفعاله معه ، حيث إن الناس عنده (أعذار) !!، وحتى مع اكتشافه لمكيدة ذلك المتحالف مع الشيطان دون صك فاوست ، ويتهمه علنا بأنه « كبير الأبالسة جميعا » ، يطل من أعماقه صوت موروث يقول له بأن « الله غفور رحيم » .

واقتداء بشخصية قفة الإسكافى الطيب ، ومشهد الجراب الواقع بين الفصلين فى مسرحية « الفريد فرج » الستينية (على جناح التبريزى وتابعه قفة) ، يظهر هنا «بصير» الطيب بين الفصلين الأول والثانى سجينا مناجيا ذاته لأول مرة ، بعد أن غابت عنه زوجته ورفيقته ومحاورته « عبير » ، ولم يجد معه بسجنه رفيقا يحادثه ، فقرر أن يحادث نفسه فى مونولوج أخرجه النص الدرامى خارج الفصلين المحتويين لمشاهد المسرحية ، لا لأنه مشهد زائد ، وإنما لكونه مشهدا تأمليا يستبق الحكم النهائى على أفعال الشخصيات ، ويناقش مسألة المكسب والخسارة فيما

حدث ، ويطرح «بصير» على نفسه حقيقة الدرس الذى عليه أن يتعلمه من حكايته مع رفيقه الشيطانى « بكير » ، حيث يكتشف أنه درس يساوى الخسارة ذاتها ، فقد خسر ماله وزوجته وحريته ، ولم يكسب سوى (فائدة) أن يصبح أنانيا وذاتيا ومنكرا لقيم الحب والصداقة والأخوة ، وبالتالى فهو خاسر لذاته ومضيعا إياها فى دنيا الشر الذى يواجهه ، ومن ثم عليه ألا يواجه الشر بالشر ، ولذا يقرر حينما يعود إلى داخل النص الدرامى ، فى فصله الثانى ، أن يواصل مسيرته الخيرة ، فيقابل الحاكم ، ويعالجه وابنته من مرضهما ، وينشئ له حماما فخما ، ويلتقى عنده بزوجته « عبير » ، فيستردها ، ويقابل «بكير» ويسامحه إدراكا منه بأنه شرير بطبعه ، بينما هو طيب بطبعه ، « والله يجازى كل واحد على أفعاله » .

إلا أن «بكير» لا يقف عند حدود ما وصل إليه من ثراء ، فشره ليس نتاج حاجة اجتماعية ، وإنما هو فطرة جبل عليها ، فيدس لدى الحاكم متهما إياه بأنه يسعى لقتل الحاكم بالسم ، اتفاقا مع حاكم مقدونيا الحاقد على إنجازاته ، فيأمر الحاكم بإغراقه فى البحر بحيلة الجوال أو الزكيبة المعروفة فى الحكاية التراثية ، غير أن ضابط الحاكم ينقذه ، لكرمه معه بحمامه يوما ما ، ويضعه بسفينة متجهة إلى الإسكندرية ، ويعلم الحاكم بنجاة «بصير» وبراءته ، فيأمر بطرد «بكير» من البلاد على مركب

صغير ، يناجى هذا الأخير نفسه داخله ، مقارنا أخطاءه الصغيرة بخطايا المجرمين الكبار مثل « تيمورلنك » فى التاريخ القديم ، وتجار الأطعمة الفاسدة وناهبى أقوات الأمة ومن يذيقها العذاب فى التاريخ القريب ، ويتباكى على العالم الذى يفقد الأذكياء ، تاركا أمر إرادته لأهل البلاهة والغباء والجهل .

أنقذت الحكاية الألف ليلية « بصير » (أبا صير) وأعادته سالما غانما إلى وطنه ، بينما أماتت «بكير » (أبا قير) وأعادته جثة هامدة بجوال إلى وطنه ، رافضة لأى منهما أن يموت خارج تراب بلاده ، ومحققة فى ذات الوقت النهاية السعيدة والمتفائلة والرائية بضرورة انتصار الخير فى النهاية ، أما كاتبنا اليوم ، فالنهاية السعيدة بهذا الشكل عنده ، كما يكشف عنها نصه الدرامى ، تعنى تزييف وعى المتلقى وشل حركته فى الواقع بأكذوبة الانتصار القدرى للخير على الشر ، وبالتالى فهو يستكمل الرحلة مع «بكير» فى القارب حتى تلتقطه سفينة قراصنة ، تقترب من السفينة التى تقل « بصير » و « عبير » ، وتدعى أنها سفينة موبوءة تطلب الزاد ، ويسهل «بصير» بطيبته المعهودة إتمام الخدعة ، بإقناع ربان سفينته وركابها بمعرفة صاحبه المنادى من السفينة الأخرى « بكير » ، فتسقط السفينة بأيدى القراصنة وتسلب أموال كل من فيها ، وبالتالى تقع مأساة الغفلة والطيبة المفرطة ونسيان تجارب الماضى على رأس

(الجماعة) لا الفرد الطيب فقط ، ومن ثم تنقلنا الدراما القائمة على خطايا النموذج الفردى وتحمله لنتائج فعله ، إلى خطوة أبعد وهى أن الخطايا الفردية ستؤدى بالحتم يوما لمأساة جماعية ، والسكوت على ما يفعله الفرد من خطر باسم أنه حر فيما يملك ، هو خطيئة كبرى فى حق الجميع، فالجماعة تعيش معا على مركب واحد ، ومن يفتح ثغرة تحت قدميه يؤدى لغرق الجميع .

كما أن فعل الشر لا يتحقق بذاته دائما ، وإنما يمكن أن يمهد له بفعل خير ، أو يبدو خيرا فى صورته المنطقية الخارجية ، ودون ربط نتائجه المقبلة بما أحدثه ، ولذلك ما إن تعود «عبير» مع زوجها «بصير» إلى الإسكندرية ، ويروحان يشحذان بسوقها ، ثم يلقيان « بكير » ، الذى يحاول مرة أخرى استعطاف «بصير» خوفا من اتهامه بمشاركة القراصنة فى سلب أموال ، وميل «بصير» إلى تصديق أكاذيبه مرة أخرى ، فتندفع «عبير» صارخة وطالبة من الشرطة أخذهم جميعا إلى القاضى ومخاصمة « بكير » و « بصير » معا ، فقد يئست أخيرا من كل عمليات التنبيه والتحذير التى وجهتها لزوجها ، كما اكتشفت أنه بأفعاله شريكا للشر فيما حدث لها من سرقة أموالها وحريتها وتسببا فى غربتها عن الأوطان .

وينهى النص الدرامى حبكته بالجميلة (عبير) وقد تحولت

من (مركب) synthesis إلى (نقيض) antithesis ، كما اندمج النقيضان فى (نقيض) واحد مضاد لها ، فالطيبة ليست فعلا خيرا صراحا فى حد ذاته ، وإنما بما يحدثه فى الواقع وما يترتب عليه من نتائج ، والنيات الحسنة قد تفرش الطريق إلى الجحيم وتؤدى بحياة مجتمع بأكمله ، خاصة فى مجتمع كمجتمعنا مازال رغم ما يقاسيه يرفع شعارات الرحمة والتسامح ، ويسعى المتخاذلون فيه لإسقاط أستار النسيان على جرائم أعداء الأمس واليوم ، رغم إصرار هؤلاء الأعداء على إيقاظ ضمير العالم وجلده بالجرائم التى ارتكبت فى الماضى ضده ، وبالتالى كان لابد على « عبير » ، وكل « عبير » ، أن تصرخ فى وجه أصحاب مقولات « ما عليه شىء » (معلهش) و« المسامح كريم » ، هؤلاء الذين صبغوا الوطن بصبغة تخاذل ينكرها ، وجعلت كاتبا مثل الفرنسى « جان كوكتو » يكتب كتابا عنه عام ١٩٥١ ، باسم « بلاد معلهش » !!

صاغ « أحمد عبد الحليم » رؤيته الإخراجية لهذا النص ارتكازا على بنيته الحكائية ، وتداخلا مع مجموعة كبيرة من العوامل الإنتاجية والفنية المتحكمة فى عملية العرض المسرحى ، فبداية راح بموافقة الكاتب وتحت إشرافه أو بقلمه يعمم النص الدرامى على أساس كونه كوميدية غنائية تقدم فى مسرح جماهيرى ، بحاجة لمخاطبة الجمهور بلهجته العامية ،

مسايرة للمفهوم السائد والمهيمن على المسرح المصرى اليوم ، بما فيه مسرحه الجاد الذى تنتجه مؤسسة (البيت الفنى للمسرح) ، والذى غاب عنه جمهور الشرائح البورجوازية من طلاب وموظفين ومثقفين متوسطى الحال ، وغاب هو عنهم بعروضه التى تنافس العروض التجارية أملا فى اجتذاب الطبقة الجديدة ، التى لم تعد تتشكل من فئات السبعينيات والثمانينيات الطفيلية والسوقية ، وإنما أضحت تتكون من الأثرياء الجدد المتفرنجين والمتعالين على واقعهم ، الباحثين عن متعة الإبهار المفرغ من أى مضمون هربا من أية قيمة فكرية عالية ، وأية لغة متسامية ، وأى تحريك للعقل الواعى ، ومن ثم يصبح (الباللو) و(الألبندا) نموذجين جاذبين للقوة الشرائية ومحتذين فى كل المسارح ، تجارية وثقافية معا ، ومشكلين (توليفة) فنية للجذب الجماهيرى ، تعتمد على (النجم) والرقصات والأغانى الصاخبة ، فضلا عن الكوميديان صاحب القفشات المتغيرة يوميا .

استخدم «أحمد عبد الحليم» هذه (التوليفة) ، إلا أنه أخضعها للنص الدرامى الجيد ، بدءا من (تعميمه) على أساس أنه « يستحيل الضحك من كوميديا بالفصحى » ، كما عبر بذلك يوما الفنان الكبير الراحل «عبد المنعم إبراهيم» ، فى منتصف الستينيات ، أثناء بروفات مسرحية «الفريد فرج» نفسه (حلاق

بغداد) ، ومع ذلك فقد نجحت المسرحية الكوميدية الناطقة بالفصحى نجاحا مذهلا ، وسط جمهور اختلف كثيرا عن جمهور اليوم ، فقد كان الجمهور المثقف الذى ابتعد عنه مسرح اليوم ، ثم أخذ يتباكى على اللبن المسكوب ، ويهرب من الفصحى إلى العامية ، وإن لم تفقد اللغة هنا مستواها المتميز ، ومن الواضح أن ذلك قد تم تحت المراقبة الشديدة من المؤلف لنصه الدرامى .

وقد تولد العرض على يدى المخرج من خلال اكتشافه الكلمة المفتاح فى هذه الحكاية/ النص الدرامى ، وهى (الناس أعذار) ، تلك التى تعد ركيزة فهم «بصير» للعالم ، وتمثل دافع الحركة الدرامية فى المسرحية ، فكلما تتكشف حقيقة «بكير» وتظهر شروره ، يتسامح «بصير» مؤكدا أن « الناس أعذار » ، ويمنح رفيقه فرصة أخرى للدخول معه فى مغامرة جديدة ، لذا راح العرض يكررها بأشكال مختلفة ، مؤكدا على أن الثنائية الجامعة لهما والقائمة على مبدأ التناظر ستظل سارية المفعول ، حتى عندما ينتهى النص الدرامى بمشهد «عبير» وهى تخاصم « بكير » و « بصير » ، وتطلب من الشرطة حملهم جميعا إلى القاضى ، وهى نهاية مفتوحة وإن أوحت بإمكانية أن يصدر فيها القاضى حكما لصالح « عبير » ، يقدم (نص) العرض المسرحى مشهدا إضافيا ، ندخل فيه إلى ساحة المحاكمة ، فلا نجد فيها سوى مرافعة طويلة من « بكير » ، الذى أصبح مدعيا ، يتهم فيها

صراحة « بصير» بأنه انتهازى يريد أن يدخل الجنة على حساب هدايته وضد مصالحه ، وأنه مطارد له ، ملازم لوجوده فى كل مكان ، دافعا له باسم إمكانية التوبة وقبولها لمزيد من الشرور ، وهو يستخدم فى مرافعته منطقا صوريا ، يدفع بالقاضى إلى الحكم بتأجيل نظر القضية إلى يوم القيامة ، فيهلل «بكير» انتصارا له

وهى نهاية تنتصر - ولو مؤقتا - للشر ، وتؤكد على استمرارية وجوده ، وعلى أبدية التقابل بين الخير والشر دونما انتصار نهائى لأى منهما على الآخر ، وهو ما يذكرنا بمسرحية يوسف إدريس (الفرافير) والتى أكدت فى نهايتها أيضا على أبدية التقابل بين العبد والسيد ، دونما حل اجتماعى أو فلسفى - عند إدريس- لإشكالية العلاقة بينهما ، وعرضنا الحالى يلعب على هذا التناظر بين النقيضين ، طارحا مركبهما المتمثل فى الزوجة (الجميلة) خارج إطار التضاد بينهما ، فهى على المسرح - كوجود فعلى - إما جالسة بجوار «بكير» أو هائمة حول « بصير » ، مجرد كم مهمل ؛ خير ومدرك فى ذات الوقت لألاعيب الشر الماكرة ، وقد انسحب التعامل مع شخصية الزوجة (الجميلة) حركيا فى فضاء المسرح ، على عنوان العرض ذاته ، حيث تم حذف كلمة (الجميلة) من اسم المسرحية ، تأكيدا على ثنائية التقابل بين (الطيب والشرير) .

وقد نجح « أحمد عبد الحليم » ، فى ضوء رؤيته لدراما

النص وأصله الحكائى ، فى صياغة عرض مسرحى حيوى ومتدفق الإيقاع ، يسبح فى أجواء خيالية دون أن يفقد صلته بالواقع وتسرى الأفكار فيه دون أن تتحول لمناظرة كلامية ، وقد ساعده فى ذلك السينوجرافيا التى صاغها د. « محمد عزب » ببراعة وحس تشكيلى عال ، استطاع عبرها أن يحقق التباين الدرامى والتعبيرى بين مدينتى الإسكندرية وقرية الروم ، والتضاد اللونى بين المدينة ذات اللونين الأبيض والأزرق وعندما عرفت التعدد اللونى ، ومالت خطوطه إلى الزخرفة العربية (الأرابسك) فى الحمام الشرقى ، بينما استخدم العمود ذا التاج (الإيونى) اليونانى الأصل ، قائما وماثلا فى بناء واجهة مدينة الروم ، وإن بدت مسافة ما بين التصميم ، وما تحقق منفذا فى فضاء المسرح خاصة فى مشهد مدينة الروم ، وهو نفس ما حدث فى الملابس التى صممتها د. « سامية عبد العزيز » ، حيث بدت ملابس «بكير» هى الأكثر اعتناء من حيث التنفيذ ، وأيضا من حيث اتساق ألوانها مع شخصيته الماكرة ، ربما لأنها ملابس نجم العرض «يحيى الفخرانى » ، أما ملابس «بصير » و « عبير» فلم تكن اختياراتها اللونية جيدة ، فقد ارتدى «بصير» فى المشهد الأول صديريا بنى اللون ، من نفس لون الزى الذى ارتداه الشرطى الذى دخل عليه بحثا عن « بكير » ، وهو أيضا ما حدث مع «عبير» حيث ارتدت فى سفينة الرحيل إلى (قرية الروم) فستانا

أزرق اللون ، وعندما وصلت إلى المدينة الغارقة فى اللون الأزرق ضاعت داخلها، بينما المفروض أن تتباين معها لونيا لإحساسها بالغربة داخلها لا الذوبان فيها ، كما أن لون أو ألوان فستانها المغاير للونىّ المدينة السائدين ، يتحتم إبراز الاختلاف بينهم ، هذا فضلا عن فساتينها فى نهاية المسرحية ، والمصممة وفقا لطراز ملابس السهرة العصرية ، لم تكن متناسبة مع حالة الفقر الشديدة التى تعانيها مع زوجها «بصير» .

ووفقا لطبيعة النص الدرامية ، والتى لا توجد بها لحظات تأملية أو وجدانية أو شاعرية خاصة ، ووفقا لطبيعته الاستعراضية ، جاءت إضاءة «سمير فرج» استعراضية تهتم بالألوان الصريحة ، وتتدفق على المسرح عبر (كشافات) ساطعة ، فتكشف ببهجة عن الاستعراضات الراقصة التى صممها «سمير جابر» بخبرته القديمة ، فقدم لنا خطوات جديدة غير متداولة ، واستفاد من المساحة الهائلة التى تركها له مصمم السينوجرافيا ، لكى يمنح راقصيه حرية الحركة والإبحار فى أجواء موسيقية متميزة ، ألفها وقدمها قائدا أوركسترا العرض الحى «على سعد» ، معبرا بموسيقاه عن أجواء الشرق البعيد الناعمة فى تداخل بارع مع إيقاعات العصر الراقصة ، وملحنا لكلمات «جمال بخيت» الجميلة والمعبرة والمتناغمة مع أفكار النص بصورة رائعة لا تطمس غنائيتها ، ولا تبعدها عن عقل

المشاهد الواعى ، خاصة وقد حمل هذه الكلمات المغناة أصوات شابة ل«أشرف مصطفى » و « دينا سعد » ، استطاع «على سعد» بهما أن يتجاوز حدود التطريب إلى آفاق التعبير الغنائى فى مسرح يخاطب العقل والوجدان معا .

ورغم صغر حجم الدور الذى لعبه «فاروق يوسف» (الشرطى) ، بشكل يحزننا على المواهب والطاقات المهدرة فى مسرحنا ، فقد قام به بالشكل المرضى ، وهو نفس ما يقال على «محمد درديز» ودوره الصغير (الضابط) والذى أراد أن يكسبه حسا هزليا فلم تسعفه إمكانيات الدور ذاته ، على حين استطاع «سيد عزمى » حاكم قرية الروم (الآمر) أن يوازن بين طاقته التمثيلية وإمكانيات الدور الذى يمثله كحاكم مريض بدنيا ويستمع بسرعة للوشايات ويختبر البشر باختبارات غير معقولة ، وتقف «سوسن بدر » (عبير) بطاقتها التعبيرية العالية تمثيلا ورقصا حائرة بين النقيضين ، فعليها أن تستكين أو أن تظل تصرخ فى الاثنين معا ، ومع ذلك تظل كاسمها (عبير) تسبح فى أجواء المسرح ، تمنح الحوار دفئا ، وتكسو المناظرات الفلسفية ثوبا موشى بالأزاهير ، وتقف فى وجه الزوج «بصير» والذى قام به «محمد متولى » بشكل عقلانى بارد ، حتى فى لحظات البكاء ، فكان يبدو أنه (يمثل) الشخصية ولا يؤيدها ، بينما استطاع «يحيى الفخرانى » أن يمسك بجوهر شخصية «بكير» وأن يقدم

الشرير كشخصية ذكية وخفيفة الظل و(ألعبان) ، وانفلت بأدائه هذا من نمطية شخصية الشرير الميلودرامية ، كما بدا أكثر قوة وثباتا من شخصية الخير «بصير» ، وهو ما استقام مع نهاية العرض المسرحى الذى أكد على انتصاره ، كما أكد على مواهب كل من «علا غانم» و «محمود منصور» و «خيرى صالح» والتى أتاح لها المخرج «أحمد عبد الحليم» فرصة الالتقاء مع الجمهور فى عرض حيوى يخاطب الذائقة الجماهيرية دون إسفاف ويناقش قضايا اليوم دون مباشرة ، ويسمو بالفن دون غربة عن جماهيره .

(٢) شمس النهار
والجدل مع أزمنة العرض المسرحى

لأن الفن عامة ، والمسرح خاصة ، هو ابن طبيعى لرؤية مبدعه الفردى ورؤية الاتجاهات المتسيدة فى مجتمعه زمن إبداعه أو لقائه بجمهوره، كما ذكرنا سلفا ، خرجت علينا الأميرة الألف ليلية المتمردة «شمس النهار» خلال العقود الأربعة الأخيرة ، بأوجه ثلاثة مختلفة رغم ثبات الأصل القادمة منه : وجه صاغه «توفيق الحكيم» فى نص درامى نشره بجريدة «الأهرام» فى أوائل عام ١٩٦٤ ، بعد أن استمد مادته من حكايات (ألف ليلة وليلة) ، ووجه صاغه المخرج «فتوح نشاطى» مسرحيا مع مجموعة صناع العرض الذى افتتح به المسرح القومى موسمه فى نوفمبر ١٩٦٤ ، عن نص «توفيق الحكيم» الدرامى ، وبمشاركة كتابية معه ، أما الوجه الثالث فقد صاغه المخرج «ممدوح عقل» فى العرض الذى افتتح به ذات المسرح موسم ١٩٩٨ ، مشاركة من المسرح العريق فى الاحتفال بمئوية الحكيم !!

يتجلى الوجه الأول لأميرتنا الذكية فى نص الحكيم الدرامى ، كفتاة عاشت حياتها داخل قصر أبيها السلطان « نعمان » ، غير أنها ترفض فى لحظة استنارة تفجر معها الحدث

الدرامى أن تتزوج بذات الطريقة التقليدية المحققة للحياة الرغدة المضمونة الرخاء والتى تزوجت بها أختاها ، فبحكم تكوينها العقلى والنفسى ، الذى تكون بالقراءة والتأمل والزهد فيما يبهر ، فضلا عن الاهتمام منذ الصغر بتعلم ركوب الخيل واللعب بالسيف ، رفضت نمط حياتها الرتيب المترف التافه المخدر للمشاعر والعقل فى قصر أبيها ، لذلك قررت أن تختار هى الزوج المناسب لها ، على أن يمتلك هو جرأة التقدم إليها دون شرط اجتماعى مسبق ، سوى الإجابة على سؤالها المعرفى : «ماذا أنت صانع للأميرة وبها لتقبل الاقتران بك ؟ » ، وجزاء من يفشل الجلد «ثلاث جلدات» .

ويتقدم إليها جمع غفير من طالبى ودها ، ويفشل الجميع ، إلا واحداً من الشعب لا يملك غير نفسه ، لكنه يتقدم إليها ، اسمه «دنان» ويسمى نفسه اسما نبيلا هو «قمر الزمان» ، يوجه إليها سؤالا مضادا : «ماذا هى فاعلة بمن يود الزواج بها ؟ » مستثيرا داخلها حمية التمرد الذى كانت تعيشه فتاة الستينيات فى مصر ، وتجسده تلك الأنثى التى صاغ الحكيم ملامحها الخارجية من أجواء «ألف ليلة وليلة» ، وقد استثيرت «شمس النهار» بالفعل وقبلت التحدى ، وقررت أن تخرج دون زواج مع «قمر الزمان» إلى الحياة ، مجردة من المال والمكانة الاجتماعية ، مرتدية زى جندى صغير ، لتصنع من «حفنة التراب» التى يصف نفسه بها رجلا كاملا يليق بالاقتران بها .

يتطور الحدث الدرامى فى مسرحيتنا بتطور وعى «شمس النهار» بذاتها عبر مسيرة الحياة ، وفى (الخلاء) تبدأ رحلة اكتشاف الذات ، دون نظرية سابقة ، بينما يحمل «قمر» بأعماقه تجربة حياتية طويلة ، ومعرفة عميقة يقوم بنقلها عبر الممارسة الحياتية إلى «شمس» ، ويطالبها بتحويل العلم إلى عمل والمعرفة النظرية إلى فعل تطبيقى ، ويكرر معها وبها تجربة ابن الشعب الحاصل على الدكتوراه مع الأمير الفاقد لثروته فى مسرحية الحكيم الخمسينية الشهيرة بواسطة السينما(الأيدى الناعمة) ١٩٥٤م ، فتتعلم الأميرة الشابة وسط الخلاء أن الإنسان لا يحيا إلا برسالته فى الحياة ، و أن ما يصنعه المرء بنفسه هو جزء منه ، فالحياة التى تقدم جاهزة للإنسان لا يمكن له فهمها وتغييرها .

فى الخلاء أيضا تدخل «شمس النهار» تجربة أخرى مع اللصوص ، فتقبض مع «قمر الزمان» على ملاحظ خزانة الأمير «حمدان» أمير إمارة مجاورة ، سرق ومساعده أموالا من الخزانة ، تاجرا بها ، ويهربان اليوم بغنيمتهما ، ولا تكتفى «شمس» و «قمر» بالإصرار على إعادة المال المنهوب إلى صاحبه ، بل يعملان على تغيير حال اللصين ، فيكشفان لهما عن حقيقة نفسيتهما ومدى فداحة جرمهما ، ويدفعانهما للعمل والاستمتاع بلذة الحياة العملية ، ثم يصطحبهما إلى قصر الأمير

«حمدان» ، غير أنهما بدافع غريزى يهربان فى الطريق ، ثم يعودان فيما بعد إلى قصر الأمير مثقلين بالذنب ، ومتحولين إلى بشر يؤمن بأن «العمل شرف ، والعمل واجب ، والعمل حياة» كما كانت تؤكد مواثيق الثورة الستينية .

فى قصر الأمير «حمدان» تلتقى «شمس» و «قمر» به ، وتعرف أنه عاشق متيم بها ، فتقرر بدورها أن تصطحبه إلى الخلاء لتعلمه فنون الحياة ، التى تعلمتها ، وتصنع منه الرجل المؤهل للزواج بها ، بعد أن اكتشفت أنها لم تصنع رجلها الأول «قمر الزمان» وإنما هو الذى صنعها ، وهى تريد أن تقترن بالإنسان الذى تصنعه هى بيدها ، صانعة بذلك مصيرها ومستقبلها ، وهى الحكمة الحكيمية التى بلور الكاتب عمله التعليمى حولها ، مؤكدا على أن الإنسان الذى يصنع ذاته بنفسه قادر على تغيير وجه العالم ، لذلك يذهب الأمير «حمدان» إلى المدينة يبحث عن معشوقته «شمس النهار» ، بينما تقرر هى و «قمر» أن يفترقا ، ليؤدى كل واحد منهما دوره فى الحياة ، هى كأميرة تملك مقاليد الحكم وإمكانيات التغيير ، وهو بين الناس ينقل لهم المعرفة ويحفزهم على التغيير .

لقد ضحت «شمس النهار» الحكيمية بحبها لابن الشعب البسيط ، من أجل العودة إلى القصر ، والاقتران بالأمير الذى صنعته ، لكن واقع المجتمع المصرى فى أواسط الستينيات ،

والذى كان يمتلىء بشعارات «الشعب المعلم» و « العمل حياة » ، دفع بالمخرج «فتوح نشاطى » إلى أن يطلب من الحكيم تغيير مشهد الختام ، ليتلاءم - كما يقول فى مذكراته - « مع أوضاع البلاد بعد ثورة ٢٣ يوليو والمحاولات التى تبذل لتذويب الفوارق بين الطبقات » ، فلا تتنكر الأميرة لابن الشعب المعلم ، وإنما تلتقى به ليحققا التغيير سويا بين الناس ، ويعلن الأمير «حمدان» هزيمته أمام رجل الأقدار الجديد ، المؤمن بالعمل كقيمة ترفع فوق أية فوارق طبقية .

لقد شارك الواقع الفكرى فى مجتمع الستينيات فى إعادة صياغة ملامح الأميرة «شمس النهار» وعالمها بأكمله ، فتم الاحتفاظ بقوة شخصيتها ، وجزالة اللغة الحوارية السريعة المتحدثة وبقية شخصيات المسرحية بها ، وتماسك البناء الدرامى للعمل بأكمله رغم بساطته ، واحترام عقلية المشاهد ، فلا هبوط بتعليمية المسرحية لسذاجة التقديم ، وكأننا فى مدرسة ابتدائية ، ولا (فرسكة) للأفكار والشخصيات المجسدة لها ، كما حدث مع العرض المسرحى الذى قدم عام ١٩٩٨ ، والخاضع لمنطق السوق التجارى فى أدنى مستوياته ، حيث عمد مخرجه «ممدوح عقل» إلى ملء المسرحية بالاستعراضات الفجة والأغانى المقحمة ، والسخرية من كل الشخصيات الدرامية ، بما فيها «شمس النهار» ذاتها ، التى بدت أشبه بالمراهقة المتباهية

بجسدها العارى وذوقها الرفيع فى ارتداء الملابس ونطق الكلمات مكسورة كأبناء الذوات ، لا السعيدة بعقلها الواعى والمتوجهة إلى الناس به لتتعلم منهم ، وكذلك الحال مع «قمر الزمان» الذى ظهر وكأنه صعلوك يلعب مع الأميرة (الدلوعة) ولا يستهدف فى الأساس تعليمها ، ويسعى لتقديم نفسه لها ، منذ أول ظهور له فى الفصل الأول من خلال زفة بالكواليس ، على طريقة دخول النجوم فى المسرح التجارى ، وهكذا الحال مع بقية شخصيات العرض المسرحى الناسف للغة الحكيم الراقية ، والهابط بها إلى لغة الشارع المتدنية ، والأمر هنا لا يتعلق بمسألة تحويل الفصحى إلى عامية فحسب ، فهناك العديد من الأعمال المكتوبة بعامية رفيعة المستوى ، لكن الأمر كله منصب على مستوى هذه اللغة أو اللهجة المحلية ، والهبوط أدائيا بها .

إن أهم التحديات التى تواجه الفنان الحقيقى ، الواعى بقيم تراثه ، والمدرك لوظيفة المسرح بين جماهيره ، هو كيفية الحفاظ على الهوية وهو أمر بحاجة لسبر غور التراث واستخلاص ما هو إيجابى فيه ، ومسايرة العصر بحاجة أيضا لعدم السقوط فى فخ الفجاجة باسم الجماهيرية والتناغم مع الذائقة الشعبية ، وعدم الانفصال عن التيارات الحداثية وفنون ومنجزات العولمة ، يعنى دوما الوعى بالذات وبالآخر معا ، فلا

رفض شيفونى يؤدى لتقوقع يدخلنا كهف التاريخ ، ولا قبول خالص يسحق هويتنا ، ويدفعنا لتبعية تقضى تماما على حضورنا الحضارى على خريطة الحياة ، ولا تجريب ينأى بالمسرح بعيدا عن واقعه ، ويدمر فضاءه المسرحى دون أن ينتبه أننا نعيش داخله .

(٣) شفيقة ومتولى
الجدل مع قوانين الواقع الاجتماعية

تتخلق الحكاية الشعبية دوما من حدث واقعى ذى بنية زمنية محددة ، سرعان ما تعمل العقلية الشعبية على إلغاء هذا التحديد الزمنى ، ومنح الحكاية فضاء زمنيًا أوسع تتحرك فيه ، وتمنح دلالاتها لأزمنة أخرى غير زمانها ، بينما تهتم الدراما المسرحية بتأسيس وجودها داخل إطار زمانى يضمها والمتلقى معا ، وهو ما يعنى تداخل زمانية الحكاية بزمانية الدراما حينما تعتمد الأخيرة على مادة مستقاة من الأولى ، وهو ما يمكن اختباره عبر النص الدرامى الذى قدمته فرقة الغد للعروض التجريبية باسم (شفيقة ومتولى) ، وتداخلت فيه ثلاث رؤى متباينة ، وإن اتفقت فى مواضع واختلفت فى أخرى: وهى رؤية الموال الشعبى مجهول المؤلف ، ورؤية النص الدرامى الذى كتبه الباحث الأثنوجرافى والمؤلف المسرحى «شوقى عبد الحكيم» ، ثم رؤية العرض المسرحى الذى أعده الشاعر «محمود جمعة» وأخرجه «أشرف زكى» .

تندرج رؤية الموال الشعبى ، الذى انتشر فى ربوع الوادى فى زمن الروايات الشفهية ، داخل منظومة الرؤى الفلسفية التى

تصنع بها الجماعة الشعبية سياجا من العادات والتقاليد تحافظ به على وجودها وتحمى هويتها من التفتت ، رغم أن هذه العادات والتقاليد ذاتها تصبح مع الزمن عائقا أمام تطور الجماعة الشعبية وتقدمها ، ويعد الخروج على هذه التقاليد خروجا يستأهل الموت ، وتعبر الفنون الشعبية عن هذه الرؤية المتماسكة بشكل فنى جميل ، مثلما هو الحال مع موال (شفيقة ومتولى) الذى يقدم موضوع الشرف فى المجتمع الصعيدى ، وكيف يتلخص هذا الشرف فى فكرة العذرية ، تلك العذرية شديدة الحساسية فى المجتمع المصرى ، والتى تصبح المرأة العربية بفقدانها لها فاقدة الأهلية فى الانتساب لعشيرتها ، ساقطة فى الرذيلة ، ويتطلب الأمر قتلها للخلاص من العار الذى سببته لأسرتها ، وإن حاول الموال الشعبى أن يجعل هذا السقوط لا يحدث بفعل إرادى لفتاة متهتكة ساقطة بالسليقة ، وإنما هو نتاج «الوعد» الذى جاء لشفيقة «مدارى » فى صورة «حرمة كهينة » ، هى «هنادى » المرأة الشيطان التى أغوتها بنعيم الجنة ، فوجدت نفسها فى أتون الجحيم ، وذلك بهدف تأصيل فكرة الغواية وفعل السقوط المؤدى للطرد من رحمة القبيلة / المجتمع .

هذا الوعد المكتوب هو الذى دفع «شفيقة» خارج تقاليد مجتمعها ، وهو الذى سهل لها طريق السقوط بعد أن أبعد أخاها «متولى » عنها ، بالتحاقه مجندا بالجيش ، الذى كان يعنى

وقتذاك ، فى النصف الأول من القرن العشرين ، عزلة واغتراب وسخرة للمجند به من أبناء الشعب ، وهو أيضا الذى يجعل عينا «متولى » تقع على صورتها بيد زميل له ، بعد أن اشتهرت «شفيقة» وأصبحت صورها متداولة بين الجميع ، فيقرر الانتقام لشرفه المثلوم، ويعود ليقتلها معلنا أن «الدم غالى بس الشرف له حد» .

من الصعب الحكم على رؤية الكاتب «شوقى عبد الحكيم» الكلية للحياة من خلال نصه هذا الذى كتبه منذ أكثر من ثلث قرن من الزمان ، وقدمه فى أبريل ١٩٦٤ بفرقة مسرح الجيب فى الحديقة الفرعونية المخرج «كمال عيد» ، فالكاتب مازال يبحث ويبدع ، ومتغيرات الأيام غيرت وبدلت فى أفكار الكثيرين من كتابنا السياسية والعقائدية والفنية ، وانقلاب البعض على أيدلوجيته باسم مرونة الأمر الواقع مسألة دارجة ، والنص الدرامى رغم انتسابه إلى مجمل إبداع صاحبه ، فلكل نص ظروفه ورؤيته الخاصة ، وهذا النص خاصة يحمل رؤية ربما تجاوزها «شوقى عبد الحكيم» ، حيث إنها رؤية تخضع لمنطق الموروث الشعبى ، ترصده دون أن تحلله ، وتفسره دون أن تنقده ، فيصبح مقدسا عنده من الصعب إعادة النظر فيه والعمل على تغييره ، وهى مهمة المثقف المستنير فى حياتنا اليوم .

إن «شفيقة» فى نص «شوقى » القديم لا تفعل شيئا ، بعد

سقوطها القدرى فى الرذيلة ، سوى انتظار مجىء الأخ ليخلصها من العار الذى ارتكبته أيضا بدافع قدرى ، تمثل لها من خلال «هنادى » ووسواساتها المستمرة لها للسقوط ، والأمل الوحيد أمام «شفيقة» هو عودة الرجل «متولى » لإنقاذها من إغراءات الشيطان ، والكاتب يصوغ نصه هذا فى بناء شاعرى يأخذ من مسرح العبث ، الذى كان موضة تلك الأيام ، فكرة الانتظار اللامُجدى ، وفكرة تداخل الأزمنة ، وتكنيك الحوار المتقاطع دون تواصل حقيقى ، مركزا على «شفيقة» الحالمة بعودة رجلها وأخيها ، والمتحدثة مع ذاتها فى مونولوج طويل يتماس مع كلمات أبيها أحيانا ، ومع حديث أخيها أحيانا أخرى ، ومع تعليقات الكورس أحيانا ثالثة ، لكنه يظل مونولوجًا ذاتيا يؤمن بالمقدر، ويعلن مع نهاية المسرحية أنه «وعد ومكتوب ع الجبين لازم تشوفه العين» .

فى فضاء قاعة الغد المسرحية ، وفى مساحة سوداء تزينها رموز شعبية تقليدية ، داخل إطار حدد مساحة التمثيل وفضاءه بشكل مواجه للمتلقى ، دون الإحاطة به ، تهبط «شفيقة» من أعلى فضاء المسرح مع بداية العرض المسرحى ، وكأنها قديسة قادمة من سموات الفضيلة البعيدة ، وجدت نفسها فجأة وسط عالم ملىء بالشرور ، فقررت أن تأتى إلينا فى زماننا الآنى لتحكى لنا فى قصيد درامى مأساتها مع هذا المجتمع ، فراحت

تلملم من ذاكرتها شتات ما حدث ، بادئة بلحظة ظهور الندابة «هنادى» ، والتى تحولت بإغوائها إلى مقاول أجساد ، والفتاة الطيبة «شفيقة» تدرك بشعور دفين فى هذه اللحظة أن ثمة فعلاً ما لابد وأن يحدث ، فقد انتهت الحرب التى غاب فيها أخوها «متولى» لسنوات طالت ، وتركها تسقط فى خديعة الندابة والصديق «دياب» الذى غرر بها ووعدها بالزواج ، ففقدت معه عذريتها ، مما حولها بذلك إلى غانية تبيع جسدها لمن يملك المال .

وفى بحث العرض عن ربط الحكاية الشعبية بالواقع الآنى ، وفى تحقيق تماثل بين الانكسار العام والخاص ، يجد المخرج الشاب «أشرف زكى» فى حرب ٦٧ ضالته المنشودة ، فهى عنده خديعة أخرى على مستوى الوطن ، خدعت فيها وسائل إعلام النظام البسطاء بادعاء الانتصار فى حرب خاسرة مع العدو الصهيونى ، وعاد منها «متولى» مهزوما وعاجزا عن قتل الخاطئة ، فقد امتهن شرفه الأكبر، وامتهنت حياته ذاتها ، ولم يعد قادراً على إنجاز فعل التطهر الذى كانت تنتظر أخته أن يحققه ويعيدها به من جحيم الغواية لفردوس الحياة أو شرف الموت ، وحين تكتشف عجزه تقدم هى على قتل نفسها ، فى فعل إيجابى جديد على «شفيقة» الفلكلورية ، تاركة أخاها يتمرغ فى هزيمته الكبرى .

هى نهاية مهزومة ومتشائمة ، صحيح أنها غيرت فى مجرى الأحداث ولم تنتصر للرجل ، إلا أنها أيضا لم تنتصر لإرادة الحياة ، كما أنها جعلت الفعل الإيجابى الوحيد فى المسرحية هو فعل الانتحار ، تنهى به العرض ، رافعة بكفة الميزان جثة «شفيقة» ، معيدة إياها إلى حيث جاءت ، كقديسة ذبحها مجتمع ظالم على مذبح التقاليد ، ولم يفد التدخل فى بناء النص الدرامى شيئا ذا بال ، عما أحدثه قبلا «شوقى عبد الحكيم» فى نصه الأصلى ، فالصياغة الثانية كالأولى خضعت لمنطق الحكاية الشعبية ورؤيتها للعالم ، مما يعنى أن التغيير فى بنية النص الدرامى لا يؤثر فى رسالته الكلية ، إلا بمقدار امتلاك المغير أو المعد لرؤية جديدة ومغايرة للرؤية التى حكمت بناء النص الأصلى ، وحددت رسالته لمتلقيه .

(٤) على الزيبق
والجدل مع قوانين الواقع التجارية

من البدهيات الإعلامية التى أشرنا إليها سلفا أن القارئ يشترى الصحيفة أو المجلة التى يبحث فيها عما يريده ويتفق مع أفكاره ، وأن مُشاهِد السينما أو المسرح يتجه إلى شباك التذاكر ليشترى تذكرة دخوله للدار التى تعرض العمل الذى قرر بإرادته الواعية أن يذهب للتعرض طواعية له ، وبالتالى فالمستهلك يعرف طبيعة البضاعة الثقافية التى يود أن يستهلكها ، وبالمقابل يعرف المسرح أو أى وسيط فنى آخر ، أو يجب أن يعرف ، نوعية جمهوره القادم إليه ، فيعد له العمل الفنى الراغب فى مشاهدته ، ويهيئ له الأجواء المناسبة لتلقيه ، ويحشد له كل ما يجذبه إلى شباك تذاكره .

هذه البديهية البسيطة تبدو مشكلة أمام التليفزيون المصرى ، ومؤسسات اتحاد الإذاعة والتليفزيون المختلفة خاصة شركة القاهرة للصوتيات والمرئيات ، التى قررت فى الفترة الأخيرة المشاركة فى الإنتاج المسرحى ، عن طريق نظام المنتج المنفذ ، وذلك بالاتفاق مع منتج مسرحى على إنتاج مسرحية تقدم للجمهور الذى يختار مشاهدة هذه المسرحية ، ثم شرائها وتسجليها تليفزيونيا لبثها للجمهور الأكبر الذى يتقبل ما يقدم إليه

فى البيوت ، وباختيار الشركة أن تكون مشاركتها المسرحية هذه مع المسرح التجارى وعروضه الكوميدية فقط ، بعيدا عن المسرح الجاد الذى تتبناه فرق وزارة الثقافة ، باعتبار أن الجمهور التليفزيونى لا يقبل على مشاهدة تلك الأعمال الجادة والعميقة الفكر والمثيرة للجدل ، وأنه اعتاد مشاهدة الأعمال الكوميدية الهازلة ، ويعرف جيدا نجومها المدشنين تليفزيونا أكثر من نجوم المسرح الجاد ، ويسعى المعلن عن سلعته إلى إلحاق إعلاناته الراقصة بها ، وتنبع المشكلة هنا من أن المسرح التجارى يعرف جمهوره القادم إليه بحثا عن المتعة البصرية ، والنكتة الحريفة ، والمواقف الساخنة ، والأجساد العارية ، بينما جمهور التليفزيون يرى المسؤولين عنه ضرورة حمايته من السخونة المسموعة والمرئية ، فيرفض تماما بث الأعمال الملتهبة ، أو يستخدم مقص الرقيب الحاذف لمشاهد أو مسامع بأكملها من على شاشة التليفزيون ، ومع ذلك يظل هذا الجهاز الجماهيرى (المحافظ) بمؤسساته وشركاته المنتجة ، حريصا على نقل وعرض أسوأ ما تقدمه المسارح المصرية وأحطها فكرا .

ووعيا بهذه البديهية سعى صناع عرض (ملاعيب) – المنتج والمخرج والمؤلف – لتحقيق أكبر قدر من التوازن بين شروط المسرح التجارى (الخاص) ومتطلبات البث التليفزيونى

(الحكومى) ، فتم اختيار نص من نصوص المسرح الجاد ، مكتوب دراميا بشكل جيد ، ويغوص فى الحكاية الشعبية ليقدم رؤيته للعمل الجماعى فى تحرير الوطن من الفساد والمفسدين ، ويعيد للأذهان حكاية الفتى «على الزيبق» ، الذى اغتال مقدم الشرطة «سنقر الكلبى» أباه الشريف «حسن راس الغول» ، خوفا من كشف هذا الأخير لفساد الأول حيث إنه شريكه فى إدارة الدرك أو شرطة المدينة ، فنشأ الفتى (على) يتيما وغريبا مع أمه خارج مصر المحروسة ، حتى ولو كانت هذه الحياة فى الفيوم ، واليتم والغربة بالمكان وبالنسب إحدى سمات البطل الشعبى ، بهدف فصله عن عائلته المحددة ، وربطه أكثر بالهم الجماعى لجماهير الحكاية الشعبية ، وخلق الموقف الدرامى من عودته من الغربة إلى بلاده لينتقم ممن تسببوا فى غربته هذه ، ومن أجبروا أمه «فاطمة» على نسبته لأبيها بدلا من ذكر اسم أبيه الحقيقى ، خوفا على الطفل الوليد ، المختبئ فى (علم الغيب) حتى يعود للانتقام ، أو ليعيد ميزان العدل إلى وضعه الصحيح بعد أن اختل خلال غربته ، وليتعرف على نسبه الحقيقى ، مما يؤكد على نبل أصله الاجتماعى جنبا إلى جنب مع خبرته بالحياة الواقعية لأبناء الشعب ، فالحكايات الشعبية ، والتى يصوغها مؤلف مجهول دائما ، تبحث عن مخلص لها من الظلم الواقع عليها ، وتريده مخلصا يعرف جيدا ما تريده ، ويسعى لتحقيق

أحلامها ، لكنها تأبى عليه غالبا أن يكون واحدا منها ، فردا من ضمن آحاد الناس ، فتنسبه للسادة الأفاضل الذين يحق لهم وحدهم حكم البلاد ، وهى مفارقة تثير الكثير من التساؤلات حول رؤية الجماعة الشعبية فى مصر لذاتها ، وتقديرها لدورها فى الحياة .

لجأ المؤلف «يسرى الجندى » إلى الحكايات الشعبية التى تستمد مادتها من أرض الواقع ، لكنها تسبح فى الفانتازيا ، لتجسد أحلام البسطاء خارج إطار التاريخ المحاصر لهم ، وصاغ نصه الدرامى بأسلوب ملحمى ، على اعتبار أن ثمة قضية فكرية يطرحها ، ويسعى عبر اللعبة المسرحية لإعادة صياغة الحكاية القديمة ، ليجسد من خلالها قضيته هذه ، وليستخرج من صراع شخصياتها الدرامية المحتوى الدلالى الراغب فى إيصاله للناس ، ومفاده هنا أن الثورة الفردية مهما كان نبل صاحبها ، لا تخلص المجتمع من الفساد السارى فى جنباته ، وأن الحل الصحيح هو الثورة الجماعية ، وكان قد قدم هذه المسرحية من إخراج «عبد الرحمن الشافعى » على مسرح (السامر) عام ١٩٧٢ ، والمجتمع يغلى بالثورة لاسترداد الأرض التى سلبت عام ٦٧ ، واستعادة ما أُخذ بالقوة بقوة مماثلة .

كان ذلك فى السنوات الأولى من السبعينيات ، وجيل الهزيمة يبحث عن مخلص جديد ، غير الذى طرحته

الخمسينيات والستينيات ، ويجىء شباب التسعينيات ليقدم هذا النص ، مكتشفا معه وبه أن القضية مازالت مطروحة ، وأن الجواب الذى وصل إليه النص الدرامى القديم مازال حيا ومطلوبا ، خاصة وأن الفساد قد استشرى كالوباء فى زمن الانفتاح التجارى ، وتساعدنا الصحافة القومية والحزبية والمستقلة على متابعته ، وتقذفنا السينما المصرية بالحلول الفردية ، التى يقرر بها البطل أن يحل قضيته بنفسه ، بعد يأسه من قدرة المجتمع ومؤسساته الرسمية على مواجهة الفساد ، فيقول الجملة الأثيرة «أنا بقى هاخد حقى بإيدى» .

ولأن الدراما تقوم على التشخيص ، والعرض المسرحى يعتمد على عنصر اللعب ، والشخصيات تدخل من الواقع إلى الحكاية وتخرج منها ، انطلق العرض الجديد من لحظة آنية ، بعيدا عن تاريخية النص الدرامى ، ومن موقع حديث هو ميدان التحرير بوسط القاهرة ، حيث الكل يسمع عن «على الزيبق» سارق البنك الاستثمارى والهارب من العدالة ، فيهرع الجميع خلفه ليدخلوا إلى الحكاية القديمة ، وليتابعوا حركة الفتى ابن «حسن راس الغول» ، الذى كبر ليجد نفسه مجرد سارق ذكى ، يسرق من الأغنياء ليهب الفقراء المال المسروق ، ثم عبر احتكاكه بصديقه الشاعر المتمرد (نجم) ، يقرر أن يواجه الظلم الأكبر ، بسرقة السادة الأعيان ، وأولهم مقدم الدرك والسخرية

منه ، لكسر هيبته أمام الناس ، وشل حركته ضدهم ، إلى أن يصل فى النهاية إلى الوقوع فى الشرك الذى أعدته «دليلة» المحتالة ، التى جاءت من خارج البلاد لمساعدة المملوك «سنقر الكلبى » (كلاهما جاء من نفس البلد ، وبالتحديد كما فى النص الأصلى العراق !!) ، وبالفعل قامت «دليلة» المحتالة بمساعدة ابنتها «زينب» بالاحتيال وإسقاط البطل «على الزيبق» فى غرامها ، باعتبار أن ميله للنساء هو نقطة ضعفه التى تؤدى به للتهلكة .

ولكن لأن المسرحية كبناء درامى لا تهتم ببنية البطل التراجيدى ، ولا حتى الدرامى بالمعنى الحديث ، وإنما هى تقدمه لنا ولجمهور المسرح التجارى بطلا ملحميا مغامرا ، يسقط فى مسعاه لأنه فقط اعتمد على ذكائه فى حركته الفردية تجاه ظلم الولاة ، ولأن المسرحية كعرض مسرحى تتوجه لجمهور المسرح التجارى هذا ، فقد استبدل المخرج «أشرف زكى » بعنوان المسرحية الأصلى «على الزيبق» عنوانا جديدا موحيا هو (ملاعيب) ، كما استفاد من لعبة التشخيص فى المسرحية ، ليخلق الكوميديا من كسر الإيهام ، ومن الحديث من خارج الشخصية ، والتعليق على أفعالها ، ومخاطبة الممثلين بأسمائهم الحقيقية ، وحشد العرض بكم من الرقصات والأغانى الاستعراضية ونمر السيرك والفواصل الفكاهية التقليدية الجارحة فى بعض الأحيان ، خاصة فاصلى خلع ملابس «سنقر الكلبى »

والقاضى المرتشى ، وفاصلى التشبه بالنساء ، وإن استطاع المشارك فى إعداد النص الشاعر «خميس عز العرب» صياغة كلمات الأغانى الاستعراضية بشكل بسيط ومعبر ومستمد من كلمات الشارع اليومية وأغانيه الشبابية ، ليعبر عن الواقع وذوقه المتردى ، وصاغ الملحن «محمد عزت» البناء اللحنى لهذه الأغانى الاستعراضية بصورة حساسة ، وبجمل موسيقية متداولة ، لكنه بحسه الجمالى العالى ، وبتوزيعها أوركستراليا على يد «محمود صادق» ، استطاع أن يقدمها بشكل جديد ، وأن يحيط العمل كله بإطار موسيقى كامل يقربه من صيغة الأوبريت ، يمنحه الكوريوجراف «عصام عزت» بتصميمه لرقصاته الحيوية الإيقاع المتدفق .

التقط مصمم الديكور « حسين العزبى » ذلك التداخل فى المسرحية بين الماضى والحاضر ، فخلق للعرض بناء سينوجرافيا ، يعتمد على واقعية التفاصيل ، والإيحاء بتاريخية الوقائع ، وبالبانوهات والستائر الصاعدة والهابطة ، نجح فى خلق إيقاع سريع فى تغيير المشاهد المتعددة فى العرض ، كما شاركته الفنانة «نعيمة عجمى » فى تصميم ملابس الشخصيات بشكل مبهر ، وبدرجة عالية من اختيار الألوان التى تناسب الشخصيات ذات الأبعاد النمطية ، دون أن تتنافر مع الألوان المستخدمة فى الديكور .

وتحت قيادة مخرج واع برزت فى العرض الممثلة «نادين»

كفنانة استعراضية خفيفة الظل والحركة معا ، لم تكشف لنا بعد عن قدرة على أداء الشخصيات الدرامية عميقة البناء ، خاصة وأنها قد لعبت هنا دور الراوية العصرية ، ودور «زينب» ابنة دليلة المحتالة ، والتى لم تفعل شيئا للإيقاع بعلى الزيبق كما رسم لها سوى الرقص ، وكذلك الحال مع «ماجد المصرى » فى دور «على الزيبق» ، فقد حرص على إثبات وجوده على المسرح أكثر من تجسيده للشخصية الدرامية التى يؤديها ، ومن ثم اهتم بمشاركة الآخرين عبثهم وسعيهم لخلق الكوميديا ، رغم أن له خبرة طويلة نوعا ما بالتمثيل الدرامى ، فى مجال السينما خاصة ، وإن كان التمثيل للمسرح بحاجة لدربة وممارسة أكثر عمقا ، وقدمت «نجوى فؤاد» و «كريمة مختار» دوريهما النمطيين الصغيرين «دليلة المحتالة» و «أم على الزيبق» بشكل يحسب لهما باعتبار وقوفهما كنجمتين كبيرتين إلى جانب جيل جديد هو فى حد ذاته الدور الأعظم لهما ، أما «يوسف داوود» و «فؤاد خليل» «مقدم الدرك» و «القاضى» فوجودهما وطريقة أدائهما الخاصة تثير الضحك بغض النظر عما يجسدانه من شخصيات درامية ، غير أن ما يلفت النظر ويحسب للمخرج والمنتج معا هو المغامرة بجيل جديد يثبت وجوده بشكل ملحوظ ، فـ«هشام المليجى» (راوى) يؤكد على أن ساحة النجم الوسيم ستكسبه قريبا ، ويضيف «فتحى عبد الوهاب»

(الرفيق نجم) إلى رصيده الفنى الذى عرفناه به مسرحيا وسينمائيا ، وينبهنا «أحمد حبشى» (تابع على) لولادة نجم كوميدى جديد .

المبحث الثالث

من الحكاية الأسطورية لفضاء المسرح

(١) من تراب وأرجوان
الأسطورة الكنعانية لتحرير الحاضر الفلسطينى

وسط الحياة اليومية الملتهبة فى فلسطين المحتلة ، لا يلتفت رامى الحجارة إلا للمسافة الواقعة بين وجوده على أرضه ودبابة العدو المقتحمة حياته ، وهى المسافة التى يحقق بها حريته وحرية وطنه فى الزمن الراهن ، وهو حق له وواجب عليه ، غير أن المسرح ليس كذلك بالضبط ، أو هو كذلك وليس كذلك فى نفس الوقت ، فالمسرح يواجه واقعه فعلا ، ويتقصى قانونه الحاكم عملا ، لكنه لا يقف أبدا عند حدود الرصد التمثيلى لما يحدث فى هذا الواقع ، فهو ليس بكاميرا تليفزيونية تنقل ما يحدث فى متوالية من الصور ، لترسلها عبر الأثير لمشاهد يتناول طعامه مسترخيا أو حتى قلقا وهو يتلقى تلك المشاهد الدامية لحرب التحرير المبثوثة على شاشات التلفاز، وإنما المسرح يعيد تجسيد ما حدث ويحدث ، ويرتب الوقائع ترتيبا خاصا وفقا لقوانينه الخاصة ، لكى يقدم لمشاهد قادم بإرادته لموقع العرض لتلقى صياغته المسرحية لهذا الواقع وحوادثه المريرة ، قد يرصد حكايات اليومى الساخن ليقدمها فى صورة (قصص تحت الإحتلال) ، كما فعلت فرقة القصبة الفلسطينية ،

مع عرضها الذى حمل العنوان السابق ، وشاركت به فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، فى دورة عام ٢٠٠١م ، مقدمة فى زمن عرضها المسرحى مجموعة مختارة ومنظمة بنائيا تنظيما خاصا من حكايات الإنسان الفلسطينى مقاوما ومرتعبا وباحثا عن الكرامة والإيمان ، فهو فى البدء والختام إنسان وليس مجرد شعار مرفوع على لافتة بيضاء ، أو كما فعلت فرقة (عناد) الفلسطينية أيضا بعرضها (وبعدين ؟!) ، حينما حملت للمسرح بنفس دورة المهرجان المذكورة حجارة الواقع لتحولها لرمز النضال والمثابرة والإصرار على البقاء فى مواجهة عمليات النفى والإبادة من عدو مدجج بالسلاح والصلف .

وقد تمتد المسافة بين رامى الحجارة والدبابة ، لتشمل الوجود بأكمله ، فتبدأ من اليومى / الحاضر ، لتنفذ للتاريخى / الماضى ، كشفا لتلك الأساطير التى صاغها المحتل الاستيطانى حول نفسه ، وتصديا لعمليات تزييف تاريخ شعب عاش ومازال يعيش رغم الصعاب على أرضه المحترقة ، مثلما فعل العرض العربى (من تراب وأرجوان) الذى قدم فى دورة مهرجان جرش الأردنى (أغسطس ٢٠٠١م) ، وشاركت فى إنتاجه فرقة (مسرح عشتار) الفلسطينية وفرقة (مرآة ميديا للإنتاج الفنى) الأردنية ، وفرقة (مسرح التياترو) التونسية ، وكتب مادته الأولية المعتمدة على الأساطير الكنعانية «مازن سعادة» ، وصاغ بناءه الدرامى

«ناصر عمر » و « توفيق الجبالى » ، كما شاركت «رجاء بن عمار» مخرجة العرض «سوسن دروزة» الكتابة المشهدية ، وساعدتها فى الإخراج وإدارة المشروع بأكمله الفنانة «إيمان عون» .

يبنى صناع العرض عملهم على فكرة المسرحة ، التى تقسم المسرح لحاضر واع ، وماض مستدعى ، وتلغى أى اندماج فى الشخصيات المقدمة ، وأى إيهام بواقعية ما يحدث ، وبالتالى لا يعيش المتلقى زمنا تاريخيا ، بقدر ما يشاهده متجليا أمامه من لحظته الآنية ، فيمكنه الحكم عليه بعقل واع ، خاصة وأن هدف العرض من تقديم مادته التاريخية بشكل مسرحى ، هو الحكم عليها ، لا مجرد الانغماس فيها ، لذلك تتأسس سينوجرافيا العرض على فضاء مفتوح ، يعلو فى خلفيته حائط يبدو مصمتا ، فرض عليه الصمت ، كتاريخ هذا الشعب المطموس فى أوراق العالم وأبواقه الإعلامية ، غير أن الحائط لا يفتأ يفتح بابا بعد باب ، لتحضر منه وقائع الأمس البعيد ، تتجسد وتتحدث مفجرة أمام أعيننا ذلك التناقض بين تاريخ حقيقى كان على أرض الواقع وآخر مزيف فرضته السياسة والأساطير الملفقة ، ومصاغة فى بناء تعبيرى جمالى معتمد على لوحات تشكيلية مرئية ومسموعة ومتحركة ، ينأى بها العرض عن المباشرة ، ويربط سياقه فى نفس الوقت بموضوعات الساعة الساخنة ، وذلك عبر تلك اللعبة المسرحية التى ترتكز على اثنين من الممثلين الحكَّائين ، يعلنان

منذ البدء أنهما جاءا ليقدما «عرضا يرضى كل الأذواق» ، عرضا يشخصان فيه ما حدث ويحدث ، «قد نتقمص أرواحا عاشت فى الماضى ، فنجد أنفسنا نسل ملوك ، أو شعب صعلوك» ، وهو عرض يبغيان منه بألاعيبهما إمتاع متلقيه ، كما تفعل كل أجهزة البث التليفزيونية ببرامجها المتعددة : «مسابقات ، ما يطلبه المستمعون ، الخط المفتوح ، قضايا ساخنة ، صباح الخير يا بلد ، . . . إلخ» ، غير أن الواقع الدامى يفرض نفسه عليهما ، ويجبرهما على تقديم عرض آخر ، بوقائعه وحكاياته الداخلية محيطيها بالتعليق الساخر والنقد الحاد ، والكشف المباشر عن مصادر تلك الوقائع ، وذكر أسماء من يروج لها صراحة .

لا يعتمد العرض المسرحى بنائيا فقط على وجود ممثلين يخاطبان الجمهور طوال فترة ظهورهما ، ويتحولان تدريجيا معه ليمثلا ضمير المجتمع الجمعى ، بهدف كسر الإيهام ، وتأطير التاريخى بإطار عصرى مفتوح ، بل يستخدم أيضا تقنية التمثيل داخل التمثيل ، حيث يشخص لنا مجموعة من الفنانين يصورون عملا تليفزيونيا ، تدور أحداثه فى العصور التاريخية القديمة ، مقدما بذلك حكاية الملك الكبير مع شعبه بأرض كنعان ، وهو ملك جبار حكم البلاد فى ظروف صعبة ، حيث حلت بوطنه اللعنة ويبست الأرض ، ونهش الجوع أحشاء الشعب ، واجتاح

الغزاة البلاد ، فاشتد الغيظ بالملك ، وكفر بإلهة رب الأرباب الطيب «أيل» ، وتحول لعبادة «بعل» الذى يعد عند العبرانيين إله الشياطين ، لذا ثار عليه شعبه ، إلا أن الملك الغاضب نكل به وسفك دمه فى مذبحة كبرى ، مما أدى به لطلب السلام من جيرانه «العبرانيين» ، والاتفاق معهم على تملك بعض من أرضه ، كل ذلك فى مشاهد غير مكتملة ، تبدأ بالممثلَين يحكيان بشكل مباشر تلك الحكاية التى استمدها العرض فعلا من كتاب «اللآلئ - التوراة الكنعانية» ، للكاتب «ديل ميديكو» ، ثم يستكمل العرض مشاهد تلك الحكاية دون تكامل ، بسبب عدم حفظ الممثلة القائمة بدور «إيزابيل» محظية الملك الكنعانى الكبير لكلمات دورها ، وذلك لأن سرد الحكاية ليس هو الهدف، بل إن الغاية من تلك المشاهد هى التأكيد على أنها حكاية مزيفة «من مراجع مشبوهة» ، صيغت لتشويه صورة الملك الكبير وشعبه الكنعانى ، الذى هو أصل الشعب الفلسطينى الحالى ، فى الوقت الذى سرق فيه العبرانيون «مواصفات أيل وألصقوها بإلههم يهوه ، صادر العبرانيون الأناشيد الكنعانية وأسموها بالمزامير ، اقتبسوا حضارة كنعان وادعوا بأنها قصص توراتية» .

يؤكد العرض بتقديمه لتلك الحكاية ونقدها ، على ذلك

التزوير الحادث على أيدى المستشرقين المغرضين للتاريخ الفلسطينى ، فقد فسر المترجمون الأساطير الكنعانية ، مثلما فسروا الألواح الحجرية الأوغارتية ، التى تم اكتشافها فى أوائل القرن الماضى فى رأس شمرا بالقرب من مدينة اللاذقية بشمال سوريا ، وتضمنت حكايات كنعانية ، فسروها استنادا لمراجع توراتية ، رغم أن التاريخ الفعلى يؤكد أنه لم يكن للعبرانيين وجود فى زمن الملك الكبير ، لكن الأقوى يكتب تاريخه ، وتاريخ غيره ، «على ذوقه» ووفق مصالحه ، ومع ذلك فلا شىء مما مضى ، بتاريخه الحقيقى، وبأساطيره المزيفة ، يبرر ما يحدث اليوم على الأرض الفلسطينية ، وهو ما جعل فريق العرض يقف فى نهاية هذا الجزء من المسرحية ، وقفة جماعية ، بريشتية الفكرة والمنهج ، صارخا فى وجه الجميع «مهما اختلطت الأزمان ، وتشوهت الحقائق فى التاريخ القريب منه أو البعيد ، سواء كانوا العبرانيين أو لم يكونوا ، أو جاءوا قبل أو بعد الكنعانيين ، سواء سرقوا أيل أم لم يسرقوه ، لا شئ يبرر ما يحدث الآن فى فلسطين» .

كشف الحقائق التاريخية أمر مهم لذاكرة الشعوب ، وسرقة وطن باختراع أكاذيب أسطورية والإلحاح الدائم بكل الوسائل لتثبيتها فى لاوعى العالم قبل وعيه المنشغل بهمومه الخاصة ، أمر له أهميته فى تأكيد علاقة الإنسان الوجودية والمعرفية

بوطنه ، لذلك يعود العرض بعد موقفه السابق ، الذى يبدو أنه موقف فكرى نهائى من استدعاء الماضى ، والكشف عن عمليات تزييفه ، يعود مرة أخرى للماضى ، عبر تقديم قصيدة حب مرئية صوتية بالغة العذوبة لمدينة القدس ، أو (أور سالم) وفقا للمسمى الكنعانى لها ، مدينة السلام والزيتون والأرجوان ، وهى بالفعل قصيد مسرحى ، يتسامى على تفاصيل الواقع الصغيرة ، ويصنع وجودا جماليا شفافا فى فضاء المسرح بالإضاءة وحركة الممثل التعبيرية وزيه المتميز ، ويحكى حكاية أسطورية مقتبسة من كتاب (حكايا صلصالية) للكاتبة نادية الغزى ، عن الفتاة «عائشة» أو «زائشة بنت النقاش» الذائبة عشقا فى مدينة السلام ، وتود أن تفنى فيها ، لكن ذات يوم يهاجم أبله مدينتها الأثيرة ، يبدد فخارها الذى اشتهرت به ، ويفض بكارة بناتها الجميلات ، فيغير النهر مجراه ، وتفصل هى عن جذورها ، فيسيل الدم تحت قدمى ربة الحب عشتار ، غير أنها تهفو للعودة ، مثلما يهفو كل فلسطينى اقتطع من أرضه ، ونزع عن جذوره ، وأصبح مجرد حقيبة متنقلة بين البلدان ، تاركا مجبرا معشوقته وزوجته «مريام» ، التى ترفض أن تقتلع من أرضها ، وتفضل أن تسقط فى نهر الأردن ، كى تتوحد بإله النهر ، مثلما توحدت على مر التاريخ كل فتيات هذا الوطن : عائشة وشمشا ومريام وحتى آخر طفلة قتلتها الأيدى الغادرة فى

الصيف الماضى فى مدن الزيتون ، تلك المثمرة كل لحظة إنسانا فلسطينيا مناضلا .

ينقلنا العرض بسلاسة من حكاية واقعية لحكاية واقعية ، ومن أسطورة لأخرى، فيضعنا أمام أسطورتى «أقهات بن دانيال» و «عناة وبعل» ، المقتبستين من كتاب (ملاحم وأساطير من أوغاريت) للكاتب «أنيس فريحة» ، وتدور الأسطورة الأولى حول موضوع انتقام الأخت لقتل أخيها البطل النعمان غيلة ، والعمل على إقامة العدل على الأرض ، بينما تطرح الأسطورة الثانية قضية القدرة على الحرب والسلم معا ، غير أن الواقع يطرح أفكارا تسعى لنسيان الماضى ، وتطالب بالتسامح والتصافح بين المقتول والقاتل ، بين من هدمت الدبابات بيته ، ودمرت المروحيات أرضه ، ومغتصب الأرض بأساطير الأولين وترسانة القائمين على أمر العالم اليوم ، إلا أن نهر البرتقال المتدفق فى نهاية العرض فى فضاء المسرح ، يلغى أية فكرة لنسيان الماضى ، ويقف ضد كل محاولة لتزييف تاريخ هذا الشعب .

رغم استغراق العرض فى جمالية شعرية ، من زاوية الصياغة المشهدية للصورة المرئية تشكيليا بأداء الممثلين وأزيائهم والبقع الإضائية المتحركة معهم ، وأيضا من زاوية الكتابة الدرامية المعتمدة على المنولوجات الطويلة ، فإنه لم تغب لحظة رسالته

الموجهة عن جمهوره المتلقى ، فالقضية ساخنة ، والعرض الذى قدم بداية فى بيت لحم بالأرض الفلسطينية المحتلة ، ثم بالمدرج الشمالى بمدينة جرش القديمة ، لم ينس أنه يصنع فنا مسرحيا راقيا ، لا مجرد خطبة عصماء ، أو موعظة يرسلها من فوق الجبل ، وإنما هو يصوغ فنا يعتمد على الصورة ، منطلقا فى الأساس من عالم الكلمة الواعية والمدركة لمسئوليتها وسط مجتمعها ، صحيح أن بعض المشاهد المعروضة قد تتعثر دلالاتها فى الوصول بسهولة لجمهورها ، بسبب استغراقها فى الصياغة التعبيرية الجمالية ، أو تكثيفها لمحتواها الأسطورى بشكل تجريدى غير حاضر فى ذاكرة المشاهد ، مما يجعل من عملية فك شفرات العمل ، وإعادة تجميعها فى وعى المتلقى عملية ملتبسة ، ومع ذلك فإن مجمل العمل يؤكد على رقى الفن المسرحى العربى ، بركائزه الفلسطينية الأردنية التونسية فى هذا العرض ، وعلى أن الصياغة الجمالية لا تلغى الرسالة الفكرية ، وعلى أن التجريب لا يعنى أبدا الانفلات من قضايانا المصيرية الملحة .

(٢) ناعسة وأيوب
الحكاية التوراتية تخلخل الأسطورة الفرعونية

رغم أن الشعب المصرى عرف بقدرته الفائقة على التنكيت والسخرية من كل شئ ، فإنه عرف أيضا بتحمله الرائع للألم ، وتمتلئ حكاياته الشعبية بهذا الزخم المكثف من الحواديت المثيرة للألم والساخرة إلى حد البكاء ، ومن المؤكد أنه إذا كانت «جبال الكحل تبريها المراود» ، كما تقول الأمثال ، فإن الصبر يعد إحدى حكم هذا الشعب فى مواجهة الألم وصُنَّاعه ، فعلينا أن نصبر على جارنا السيئ ، حتى يرحل عنا أو يعاقب بإرادة السماء ، لأن الله يمهل ولا يهمل .

ومع ذلك لم يتوقف هذا الشعب عن الثورة على طغاته ، ولم يتوان عند اشتداد المحن عن التحرك لإزالة الغمة عنه ، ويتبدى الدور الإيجابى للفن الثورى فى إيقاظ وعى الشعب بواقعه ، ودفعه للعمل على تغيير هذا الواقع المتردى ، بينما تقف اتجاهات أخرى فى الفن عند حدود التعبير عن معاناة هذا الشعب ، وصبره على المصائب ، وانتظاره للحل على يد إرادة أخرى غير إرادته هو ، ولذلك يمتلئ الفن الشعبى بحكايات مغامرات الشطار الرافضين للأمر الواقع والباحثين عن اكتشاف المجهول فى عوالم أخرى ، كالرحلات السندبادية التى يطوف

فارسها بلاد الله لمعرفة المختبئ خلف «بحر الظلمات» والاستفادة منه لإصلاح الواقع المضطرب ، كما يمتلئ بحكايات الخضوع للأمر الواقع والصبر السلبى على مصاعب الحياة ومصائب الزمان ، مثل حكاية «أيوب وناعسة» ، تلك الحكاية التى جمعها الأديب الراحل «أحمد رشدى صالح» ، وعشقها الفنان «عبد الرحمن عرنوس» ، منذ أكثر من ربع قرن من الزمان ، ظلت خلالها تلح على ذهنه ووجدانه ، ويقدمها فى أكثر من مكان ، وبأكثر من صياغة ، سواء مع طلابه بالمعهد العالى للفنون المسرحية ، أو خارج جدران الأكاديمية ، بنقابة الصحفيين ومقهى أسترا فى السبعينيات ، وبمسرح السلام فى الثمانينيات ، وأخيرا بمركز الهناجر فى الأشهر الأخيرة من الألفية الثانية ، وكأنها - أى حكاية «أيوب» تلك - هاجس مطارد له يكشف بإعلانه على الناس فى عرض مسرحى عن فنان يتمزق داخله بين الرغبة فى التمرد والخضوع لزمن سقيم ، فنان كون فى أواخر الستينيات فريقا غنائيا موسيقيا من شباب بور سعيد الرافض لهزيمة يونيو ٦٧ والفكر الذى قاد إليها ، باسم فرقة «أولاد البحر» ، قدم فى جنازة الزعيم أغنية «الوداع يا جمال» التى رددتها الملايين على امتداد طريق الجنازة ، وتحولت إلى سيمفونية عالمية ، ومازالت تذكر وتستخدم حتى اليوم حين استرجاع تلك اللحظة الحزينة فى تاريخ الشعب المصرى .

ويبدو أن الألم الذى اعتصر قلب «عرنوس» وقتذاك ، وفقدانه لزعيمه ، قد حولاه لفنان عاشق للألم ، يمارس الفوضى فى الحياة ، ثم يلجأ إلى الفن لينظم به هذه الفوضى فى مساحة إبداع محدودة الزمان والمكان ، كما دفعاه لتبنى المواهب الشابة عله يجد فيها ما ضاع منه وعجز عن تحقيقه ، لذا راح يجهد نفسه فى إقامة الورش المسرحية فى مصر ، وأيضا فى الأردن باسم «المختبر المسرحى » وقتما كان يعمل بالتدريس بجامعة اليرموك ، فى الفترة من ٨٣ - ١٩٨٧ ، وهاهو اليوم يعود ليقدم ورشة مسرحية بالهناجر أسماها (ورشة مسرحية وجدت مسرحا فمسرحت قصة أيوب » ، وهو مسمى يدل دلالة واضحة على تلك الرغبة الدفينة بأعماق عرنوس للعمل بشكل جمعى ديمقراطى مع شباب الفنانين لتحويل القصة التراثية إلى عرض مسرحى ، صاغه هو أولا ثم تدخلت أيدٍ كثيرة فى إعداده لهذا العرض المسرحى ، سواء أكانت أيدى دارسة لفن الدراما ، أو أيدى الممثلين أنفسهم الباحثين عن مساحات أطول وكلمات أكثر للبقاء فى فضاء المسرح .

من المعروف أن قصة «أيوب» الصابر على البلايا هى قصة توراتية جاءت فى العهد القديم ، تقدم صورة للإنسان الذى ابتلته السماء بالعديد من المصائب دون ما ذنب جناه ، بدءاً من فقدانه لأملاكه وثروته ، مرورا بفقدانه لأسرته ، وصولا لفقدانه لصحته

ومعايشته للمرض سنوات سبع حتى شفائه وعودة ثروته إليه ، بعد أن اختبرته السماء بالألم الكبير ، كنوع من العقاب على الخطيئة الأولى ، وشكل من أشكال الصراع بين الخير والشر اللذين يتأرجح الكائن البشرى بينهما ، وقد التقطت العقلية الشعبية المصرية هذه القصة لتحولها إلى حكاية بطلتها امرأة صابرة باختيارها وإرادتها الواعية ، هى الزوجة «ناعسة» - أصبح اسمها «رحمة» فى مسرحية «عرنوس» - استلهاما وإعادة صياغة لأسطورة الربة «إيزيس» الخالدة ، فى ثوب يلائم الحياة الإسلامية ، وتقديسا لقيمة المرأة المطيعة لزوجها ، الوفية له ، وقد حملت بقايا جسده بقفة على رأسها تطوف بها القرى ، مطرودة من كل تجمع يرفض حلول المرض المزمن بأرضه ، ويخشى من شبح الموت الرابض فوق رأس ناعسة .

ويلتقط «عرنوس» هذه القصة ليمسرحها ، باهتمام بالفرجة الشعبية يفوق الاهتمام بالبناء الدرامى لتلك الحكاية ، ساعيا لتقديم عرض تجريبى على الحكاية الشعبية ، يستخدم التعبير الحركى للأجساد داخل عالم من الأضواء المتموجة والأصوات المتناغمة التى ترتد بأصولها للأداء الحركى والممارسات التعبيرية فى المجتمعات الشعبية ، فتتجلى بلاغة الصورة المسرحية من ذلك التقابل والتداخل بين ماهو مرئى وما هو سمعى داخل الفضاء المسرحى ، وتسرى روح الأسطورة عبر الحكاية

المصبوبة فى قالب حوارى ، منطلقة من ذلك الوجود الشاخص أمامنا لشخصية رجل مسن يجلس صامتا طوال العرض ، ينظر بعينيه إلينا ، وكأنه « أبو الهول» يحكى لنا حكمة الزمن المتدفق دوما إلى الأمام ، خاصة وإن الحكاية العرنوسية ، تمزج الماضى بالحاضر ، حينما تمنح أحد أسياد البلدة لقب (باشا) ، كما تخلط الحكايات ببعضها ، فتسمى المرأة المضادة لرحمة باسم (الجازية) ، محيلة إلى سيرة بنى هلال العربية ، وإن انتزعت الحكاية العرنوسية عنها الجمال ، وضاعفت من شرها ، ورغبتها العنيفة فى الانتقام ، من المرأة التى هام زوجها عشقا بها ، وتعمل على تدميرها وسرقة جسد «أيوب» منها ، وتتم بالفعل عملية السرقة وإخفاء الجسد الواهن إلى جوار «البر المملح» ، تماثلا مع دفن جسد «أوزوريس» الممزق بأقاليم مصر المتعددة .

إنها الحكاية القديمة ، غير أن السيد الطيب (شبندر) البلدة هو الذى يساعد «إيزيس» العرنوسية ؛ الزوجة «ناعسة» فى استعادة جسد الزوج ، فالأسياد هنا طيبون ، ونواب الأسياد هم الأشرار ، بعض من بقايا النظرة الستينية للحكام وأتباعهم ، فما إن غاب السيد «الشبندر» عن البلدة ، حتى عاث فيه الشر ، وساده تابعه اللص «نورى» ، وما إن عاد السيد من غيبته حتى اعتدل الميزان المختل ، وانفتحت الأبواب أمام المسجونين ، وعاد الصوت المفقود للواقف إلى جوار «ناعسة» ، وأخذ الظالم

جزاءه ، ووزع الطعام على الأهالى ، وتم الصلح بين المتعاركين ، وانتظم العالم فى سيره ، لكن ما إن يغادر السيد المكان مرة أخرى حتى ينقلب العالم إلى فوضى ، ويعود الظلم والسرقة ومطاردة «ناعسة» حتى إجبارها على بيع شعرها لتتزين به من لا تملك شعرا ، وهى «الجازية» الشريرة ، التى تشوهها الحكاية متعمدة ، مقابل تجميلها لشخصية «رحمة» ، مما يجعلها نموذجاً للطهارة والجمال والصبر ، إلا أن إصرار العرض على أن يجعل الحل السعيد لمأساة «رحمة» ، ومأساة مجتمع القرية بيد السيد التاجر ، الذى يظهر فيضىء العالم سعادة وعدالة ، ويغيب فيسرى الشر والقبح فى الطرقات ، يؤدى ذلك إلى خلخلة دور «رحمة» الدرامى ، ويعلق نجاح (المرأة) الفقيرة بيد (الرجل) الثرى ، وينهى تماما بطولة «إيزيس» الأسطورية و«ناعسة» الشعبية ، وقدرتهما على الصمود ضد كل الطامعين فيهما ، بعد أن قبلت «رحمة» أن تنقذ بيد رجل طامع فيها ، ومسيطر على بلدتها .

(٣) مرايا إليكترا
الأسطورة الإغريقية ممصرة على أرض النيل

تشكل شخصية «إلكترا» فى الفكر الغربى نموذجا دالا ، يمثل المرأة المنتظرة والعائشة على رغبة الانتقام للأب المغتال ، مقابل القادم المخلص ، الذى يعيد للكون المختل اتزانه وانسجام عناصره ، ولذلك كانت الغاية دوما من التراجيديا ووظيفتها العليا ، تطهير النفس البشرية (المتلقى) من أية نوازع للتمرد والانفلات من أوضاع المجتمع المستقرة ، فمن يخطىء يحاسب ، ومن يزل يعاقب ، ومن يتستر بإرادة القدر ، تكشف الدراما عن مسئوليته الذاتية فى الجرم الذى ارتكبه ، و كما يتأسس البناء الأسطورى على فكرة صياغة التجربة الإنسانية فى بناء رمزى متواصل ومتداخل مع التراث الفكرى الوجدانى الذى يحكم حياة ذلك الإنسان الاجتماعية ، ومن ثم فقد نحتت داخل المرتكزات الأسطورية للعبادة الديونيسية أسطورة أخلاقية ، هى أسطورة (لعنة أتريوس) ابن (تنتالوس) ابن (زيوس) رب الأرباب ، والتى تقوم على تشابك فى العلاقات الدموية ، التى تبدأ من المرأة التى كانت تدور حولها ومن أجلها كافة سلوكيات البشر، فهى الأرض (جايا) التى خرج الإنسان من رحمها بواسطة (ايروس) إله الحب أو قوة التوليد والإنتاج ، وصولا إلى الرجل

الذى غسل بيديه كل ما سببته المرأة من آلام للبشر وطهرته الآلهة المقدسة ، لتعلنه سيدا فى العالم الأبوى الجديد ، ومخلصا للبشرية .

ومن ثم تقوم أسطورة (اتريوس) على ضرب مكانة المرأة فى القبيلة ، ورسمها فى صورة غانية لعوب وزوجة خائنة ومثيرة للمتاعب ، وراضية بما قسم لها ، ومنتظرة دائما من يحقق رغباتها وآمالها ، امرأة بوجه عام شريرة أو سلبية ، بدءا من زوجة (اتريوس) التى خانت زوجها مع أخيه (ثسيتس) مما دفع (اتريوس) إلى الانتقام الفظيع من أخيه بأن أقام له وليمة فاخرة قدم له خلالها لحوم أبنائه ليلتهمهم ، وما إن يدرك الأخ ذلك حتى يقتل أخاه ويستنزل اللعنة على أبناء اتريوس وكانوا ثلاثة : المرأة «اناكسيبيا» ، والرجلين «أجاممنون» و «منلاوس» اللذين قسمت المملكة بينهما وتزوجا من الأختين «كليتمنسترا» و «هيلين» ، اللتين تركزت على أيديهما وبأفعالهما مأساة هذه الأسرة فقد خانت «هيلين» زوجها وهربت مع ضيفه الطروادى «باريس» وأثارت الحرب الشهيرة والتى دشنت سفنها المبحرة إلى طروادة لإعادة الهاربة الخائنة «هيلين» ، بدم الفتاة الصغيرة «إفيجينيا» بعد أن قدمت ضحية إلى الربة «ارتميس» من أجل أن تأمر الرياح بحمل سفن الأسطول اليونانى إلى طروادة ، وتستمر الأسطورة فى تداعيها ، فليست «هيلين» فقط هى الخائنة القاضية

على آلاف من أرواح الرجال الأقوياء المستشهدين على أسوار طروادة ، ولكن أيضا أختها «كليتمنسترا» زوجة «أجاممنون» ، التى انتهزت فرصة غيابه الطويل قائدا للحملة على طروادة وأقامت علاقة دنسة مع «ايجست» ابن عم زوجها وابن «ثسيتس» الذى خان أخاه «اتريوس» مع زوجته ، إن الخيانة مستمرة داخل هذه الأسرة ، وهى تولد دائما مزيدا من الخيانة ، ومن الدم ، فايجست انتقاما لأبيه ولأخوته يدنس شرف ابن عمه ، ويخونه مع زوجته ويتفق معها على الخلاص منه حين يعود من حرب طروادة ، وهو بالفعل حين يعود منتشيا بنصره وانتصار شعبه تزين له (الخطأ) وتدفعه للسير على البساط الأرجوانى متماثلا مع الآلهة وتجهز له الحمام الملكى ، كى يذبح داخله بيد «ايجست» .

وكما أن الخيانة تولد الخيانة فإن إراقة الدم تتطلب مزيدا من إراقة الدم ، فتعشش الخيانة فى القصر وينفى الصغير «أورستط ابن «أجاممنون» إلى مدينة (فوكيس) حيث تعيش عمته (اناكسيبيا) ، وتهان أخته «الكترا» لرفضها خيانة أمها ، وتذعن الأخت الثالثة «خروسيتيميس» للأمر الواقع ، حتى يكبر «أورست» منتقما من أمه وآخذا بثأر أبيه ، ولأنه كان من سمات القانون الأرستقراطى الخاص بالقتل ، إمكانية إعادة انتماء القاتل المنبوذ إلى جماعته بعد (تطهره) وإعادة تبنيه من جديد ، بعد

خلاصه من شروره من العنصر (الطيطانى) وإعادة (ولادته) من جديد ، ديونيسيا خالصا ، وأضاف اللاهوت الأورفى لأسطورة «اتريوس» عنصر التطهر على يد «أبوللو» بعد رحلة طويلة من العذاب ، تطارد فيها القاتل «أورست» الإيرينيات ربات الانتقام ووزيرات المويرات ، اللاتى يعبرن عن سلطان العرف السلفى .

ومع ظهور المسرح عند الإغريق من قلب الشعائر الديونيسية ، كوسيلة اتصال فنية وفكرية جديدة متوائمة مع النظرة الجديدة للكون والخالقة لأفكار جديدة عن الحوار والجدل والتغير والتطور والصراع بين الأضداد والأشياء التى هى فى حالة تغير مستمر ، كان لابد بالضرورة عدم (الانقلاب) على اللاهوت الأورفى وأساطيره الديونيسية ، فقد خلق المسرح داخلها ، وسعى لتطوير أشكال التواصل معها ، من هنا اعتمد كتاب التراجيديا الإغريقية على مادة هذه الأساطير فى تقديم رؤيتهم الجديدة للعالم خلال القرن الخامس ق . م ، وكان لكتاب الأغريق الكبار «إسخيلوس» و «سوفكليس» و«يوريبيديس» نصوص ثلاثة تعد من أبرز ما كتب عصر ذاك ، وقد تركت هذه النصوص وأصولها الأسطورية بصماتها واضحة على كل المسرح العربى ، وانتقلت عبر المتوسط متسللة لمسرحنا العربى عامة والمصرى بوجه خاص ، ومستلهمة فى العديد من النصوص الدرامية ، كان أحدثها نص (مرايا إليكترا)

للكاتب الشاب «متولى حامد» ، والذى أخرجه د. «هناء عبد الفتاح» بقاعة (يوسف إدريس) بمسرح السلام ، أسطورة «آل أتريوس» فى مراحلها النهائية على يد المخلص «أورست» .

من البداية راح الكاتب الشاب يتعامل مع هذه الأسطورة ، وشخصياتها التى حملت دلالات الانتقام والخلاص من الدم المراق ، وليخضع الرؤية الكلية لها ، لواقع نسبى يمنحها معانى جديدة ، وإن انحصرت داخل إطار زمانى مكانى محدد الأبعاد ، حيث تنتقل بنية الواقع المفتتة لبناء النص الدرامى ، وتغلف الرؤية التعبيرية أجواءه ، وتتمحور حركة حدثه حول شخصية محورية ، هى شخصية «إليكترا» ، التى ترى العالم بعيونها هى فقط ، وتسعى لصياغته وفق رؤيتها المثبتة للعالم فى لحظة زمنية واحدة ، هى لحظة اغتيال والدها ، والرغبة فى القصاص من قاتله ، ومن ثم فإن الواقع الذى نراه أمامنا ، مشبوحا على صفحات النص ، أو محققا فى فضاء المسرح بقيادة المخرج «هناء عبد الفتاح» ، ليس هو الواقع الموضوعى المعيش ، بل هو واقع محسوس ، تصنعه الرؤية الداخلية للشخصية الدرامية ، واقع تتفتت فيه شخصية «إليكترا» إلى ثلاث شخصيات ، أصبحت أربعة فى العرض المسرحى ، متمزقة بين «إليكترا» الابنة المحصورة فى فكرة الانتقام والحالمة بسيف الأخ الثائر ، والأنثى العاشقة للحياة والتى تحن لحضن الزوج الدافئ ،

والإنسانة المترددة بين الاثنتين ، مقابل «أورست» المنقسم بدوره على ذاته بين الصورة الثابتة التى صنعتها أخته له ، والحقيقة المتغيرة التى صنعها زمن الغربة له ، وحولته لإنسان عصرى الفكر والهيئة .

تتلون أجواء مدينة (أرجوس) التى تدور فيها وقائع المسرحية ، بألوان غير واقعية ، وتسيطر عليها أصوات الغربان ، التى تماثل أسراب الذباب المطاردة للحياة الساكنة فى ذات المدينة ، فى مسرحية «جان بول سارتر» المعروفة بذات الاسم (الذباب) ، وباسم فرعى هو (الندم) ، كما تماثل مجموعات (الواغش) التى تمزق أجساد أهل القرية المصرية ، فى مسرحية «رأفت الدويرى » التى تحمل ذات الاسم أيضا (الواغش) ، وكلها (الغربان والذباب والواغش) ترمز لذلك الكابوس المسيطر على البشرية ، والذى لا يمكن إزالته إلا بالقصاص من القاتل ، وتحمل مسئولية الثأر الجمعى .

لقد عاد أورست من عالمه الغربى المتلون ، محاولا فرض تغريد العصافير على نعيق الغربان ، حاملا جهاز (كمبيوتر) ومناديل ملونة وزجاجات البيرة والكوكاكولا ، وقد أضاف العرض له أجهزة (أطفال) حربية ، تثبت فى وعى المتلقى صورة ذلك المواطن العربى المتأمرك ، المهادن المدافع عن الأمر الواقع ، والداعى للتصالح مع القوة التى تحكم العالم اليوم دون

منازع ، محاولا فى الوقت ذاته الخلاص من ذلك الصوت الكامن فى أعماقه ، والذى يحمله مسئولية أن يكون كما يريده الموروث الثقافى القابع فى أعماق إليكترا ، دون قدرة على أن يكون ذاته العصرية ، أو ذاته المعجونة بطين هوية وطنه .

نص جميل وممتع ، يتفجر فيه الشعر من كثافة حواره ، ويختلط فيه الواقعى بالخيالى ، يستدعى الأمس ليحاكم اليوم ، ويغوص فى حكايات الماضى ليدلى برأيه فى أحوال الحاضر ، يمنحنا البهجة بظهور كاتب درامى شاب فى فضاء مسرحنا الباحث عن هويته ، تضىء كلماته سينوجرافيا صاغها ببساطة وعمق تعبير «فادى فوكيه» ، وتغلفها موسيقى شجية لانتصار عبد الفتاح ، وتصفو أرواح ممثليه متألقة عبر عزة الحسينى (إليكترا الكل) وأمانى يوسف ونشوى الجوهرى وسامية عاطف (إليكترا المفتتة) ، مع خالد العيسوى (أورست العصرى) ورضا حسانين (أورست الفارس القديم) ، الذى أطاح المخرج بكلماته الملفوظة ، مؤكدا بلسانه الصامت ، أن العجز قد وصل مداه ، وأن البراجماتية قد هيمنت على أفعالنا ، والحل الوحيد هو فى استعادة الوعى المغيب ، واستعادة كلمة المسرح المتمردة .

(٤) الموت وفارس الملك
الشعائر الأفريقية من أجل الحياة

إن محاولة حمل نص مسرحى ، كتبه كاتب نيجيرى ، بلغة إنجليزية ، ومترجم إلى العربية ، حمله إلى فضاء مسرح «مركز الهناجر للفنون» ، عبر مخرج مصرى شاب ، وتقديمه إلى جمهور هو بطبيعة المركز المقدم له ، من النخبة المسرحية وأشباهها ، أو بمعنى أكثر دقة ، جمهور «جيتو» مسرحى ، تربى مع التجارب المقدمة فى هذا المركز والتصق بها ، وصار مؤسسة تبدع فنا لذاتها ، وتتحاور مع نفسها بأصوات تبدو كالهمس بالنسبة للعالم الصاخب خارج الهناجر ، رغم أهمية الكثير مما تطرحه فى حواراتها وحوارياتها وأعمالها ، ومنها هذا الاقتحام لنص «الموت وفارس الملك» من المخرج الذى تربى وعمل كثيرا بالفرق الإقليمية والجامعية ، الشبابية عامة ، والمستهدفة لطرح قضايا مجتمعية غالبا ، والمتعاملة مع جماهير شاركت فى صياغة نمط مسرحى (جماهيرى) يقوم على الفرجة الصاخبة ، ويميل للقضايا الآنية الوجود ، ويجنح نحو الخطابة والمبالغة الأدائية كلمة وحركة .

ومع ذلك فإن المخرج الشاب «أحمد عبد الجليل» ، رغم دربته وممارسته فى هذا المسرح (الجماهيرى) ، آثر أن يقتحم

عوالم جديدة ، وأن يعيد دوما قراءة ما يقدمه من نصوص ، معيدا اكتشافها عبر تحققها فى فضاء المسرح ، هكذا كان تعامله مع نص سعد الله ونوس «الملك هو الملك» وفرقة قصر ثقافة الإسماعيلية ، الذى قدمه قبل ذلك فى موقع آخر ، وأيضا مع نص «وول سوينكا» الحالى «الفارس ..» ، والذى قدمه منذ نحو أربعة أعوام سابقة مع فرقة قصر غزل المحلة ، وهو نص فى ذاته مثير للجدل ، فهو كما أشرنا قد كتبه كاتب نيجيرى متعلق بوطنه وقضاياه وهمومه ، ومؤسس لذاته فى جذور هذا الوطن ، رغم اللغة الإنجليزية التى يكتب بها ، والتى ساعدته فى الحصول على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٦ ، وهو ما خلق بعض التوتر فى بنية عمله الدرامى ، بسبب ذلك التفاوت بين لغة أوروبية تحمل تراثا خاصا بها ومشحونة بقيم فلسفية ومجتمعية ، تختلف بالقطع عن أساطير وشعائر أفريقية محمولة عبر لغة ذات تراث وقيم فلسفية ومجتمعية مخالفة ، هذا فضلا عن ترجمة هذا النص ترجمة ممتازة للدكتور «نسيم مجلى» ، إلى اللغة العربية والتى تحمل بدورها تراثا وقيما فلسفية ومجتمعية مختلفة عن اللغتين السابقتين (الأوربية والأفريقية) ، ومتوجه بها إلى جمهور ذى فكر ومزاج وتعامل خاص مع الأساطير والشعائر المرتبطة بوجوده الحياتى وعقائده الدينية والدنيوية ، والمتباينة بالقطع مع الأساطير والشعائر الإفريقية التى تغلف رسالة المسرحية المعروضة ومحتواها الدلالى .

وفى الحقيقة أن هذا المشكل اللغوى هو أول ما يواجه المتعامل مع نص «سوينكا» الدرامى وعرض «عبد الجليل» المسرحى ، فى ضوء البناء الثقافى للجمهور المتلقى ، والمتغيرات الاجتماعية التى يعيشها هذا الجمهور فى فضاء مجتمعه ، وهو مشكل يتبدى لنا هنا فى قدرة المترجم على اكتشاف الحس الأفريقى الشعائرى السارى فى أعطاف اللغة الإنجليزية ، وإعادة شحنه بها فى اللغة العربية المترجم اليها النص ، ثم فى قدرة مخرج العرض على صياغة لغة مسرحية تحول هذا الحس الشعائرى المبثوث فى اللغة المكتوبة / المسموعة ، إلى طقس مرئى سمعى شامل ، لن يكون بالضرورة طقسا نيجيريا (إفريقيا) ، وإنما سيصبح تصورا مسرحيا (مصريا) للطقوس الأفريقية ، كما كان النص المترجم هو تصورا لغويا (عربيا) لذات الطقوس الأفريقية المكتوبة بلغة إنجليزية شاعرية الصياغة ، أى أن الأمر هنا أننا لن نتعامل مع مسرحية أجنبية معروضة بلغتنا على مسارحنا ، وإنما نتعامل مع رؤية عربية (ترجمت) النص إلى لغتنا ، ورؤية مصرية (صاغته) مسرحيا مما يجعل للتأويل المساحة الأكبر فى عملية التعامل هذه ، ربطا له بقدرتنا على عدم نفى الآخر والتهوين أو التهويل بوجوده ، وإنما الاعتراف بوجوده ، والسعى لفهم مطروحاته ، والفحص الدقيق لبنيات أعماله ، والتفسير المتعمق لآليات فعله بغرض اتخاذ موقف تجاهه ، سواء بالرفض أو بالإيجاب .

إن العلاقة بين مجتمع النص الدرامى ومجتمع متلقى العرض المسرحى ، لتكشف عن كيفية صياغة هذا العرض المسرحى فى لحظة زمنية محددة ، تعبيرا عن متغيرات اجتماعية معينة ، وتحقيقا لاحتياجات إيديولوجية معينة لدى أصحاب العرض المسرحى ، وهم هنا مجموعة من الشباب ، دون استثناء المخضرمين المشاركين فى تحقيقه ، تنتمى بالضرورة إلى هذا الواقع الفوار ، والذى اختلطت فيه الثوابت بالمتغيرات ، وانشقت جبهة الثقافة فيه - أو كادت - بعقول عبث فيها الزمن وسقطت ألوهية أصحابها ، وارتجت قشرة المجتمع الخارجية بسبب فعل تافه لصبية زاغت عيونهم نتيجة لاختلال توزيع الثروة والقيم فى هذا المجتمع ؛ صبية راح أثراها يعربد فى الطرقات والفنادق بالرقص والمخدرات ، وراح أفقرها يعربد فى كل مكان بالبندقية والقنابل ؛ صبية هم صلب هذا الجيل الذى ضيعناه ، ثم أخذنا نبكى منه وعليه ، بعد أن تشتت فكره بين العقل والميتافيزيقا ، بين التسلح بالعلم والاستخارة ، بين الإيمان بالمجتمع وتكفيره ، بين الفن ذى الرسالة والفن الحالة والذى لا يفترق فى جوهره عن حالات التهويم والتغييب للعقل بالمخدرات والميتافيزيقا .

والعرض الذى نتحدث عنه هنا هو نموذج دال على ما سبق طرحه ، فهو يقدم مواجهة درامية شاعرية بين عقليتين : عقلية

غربية تؤله الذات الفردية ، وتسحق فى نفس الوقت (الآخر) باسم التحضر والعقلانية ، وعقلية إفريقية تمجد الجماعة وتواجه الساحق لها بفكر أسطورى غيبى ، أى أن النص يقدم لنا مواجهة بين عالمين يحمل كل منهما تناقضات جمة داخل بنيته وأسلوب حياته ، وهو ما ينعكس على العرض المسرحى والمنطلق من مواجهة على أرض الواقع بين العقل والخرافة فى إطار مواجهة أزمة المجتمع الراهنة ، وبين الذات والآخر فى إطار مواجهة إذابة الحدود الإقليمية ، جغرافية واقتصادية وأخلاقية وعقائدية ، باسم العولمة والكونية وصراعات الثقافات ، مما أدى الى تراوح موقف العرض المسرحى من صراع الإرادات فى النص الدرامى ، وإن تبنى بشكل قاطع موقف الختام الداعى للتمسك الكامل بالعقلانية ، مخاطبا الجمهور المتلقى بشكل مباشر ومؤطر ضوئيا على لسان «أيالوجا» أم السوق : «والآن لننس الأموات ، بل لننس حتى الأحياء ، اتجهوا بعقولكم نحو الذين لم يولدوا فقط» ، أو «لم يولدوا بعد» ، فمن مات حمل معه عجزه عن التخلص من أسر الأسطورة ، ومن عاش يحمل معه تناقضاته التى تمنعه من الوصول إلى محصلة جديدة لا تنفى الخيال والأساطير النابعة منه لصالح العقل البارد ، ولا تطيح بهذا العقل المتحضر ، رغم برودته وسوء استعمال أصحابه له ، من أجل تعظيم دور الميتافيزيقا فى حياتنا ، ولا تصل إلى حلول وسط ، تضع معها دواء العين (العلمى) فى قنينة زيت القنديل

(الغيبى التأثير) كما حاول الطبيب العائد من لندن «إسماعيل» فى قصة «يحيى حقى » المعروفة (قنديل أم هاشم) ، وكما حاول ويحاول كل أنصار المدرسة الوسطية التى تلفق بين فكرين متعارضين ، فتقدم صورا براقة تحاول بها أن ترضى كل الأطراف المعنية ، تخفى داخلها أفكارا مخالفة ، فلا تجنى سوى الحصرم .

يبدأ العرض المسرحى بشخصية « إليسين أوبا » (الفارس الموعود) فى وسط مقدمة المسرح ، تتعلق عيناه بشئ غامض سابح فى الأفق ، والنسوة حوله يقمن طقس الإعداد للرحيل ، فاللحظة الدرامية التى تنطلق منها حبكة المسرحية هى اليوم الأخير لإليسين أوبا فى هذه الحياة ، فقد مات مليكه بشهر فائت على هذه اللحظة ، واليوم سيدفن المليك ، وعلى فارسه الأول أن يقتل ذاته ليصحبه ، مع جواده وكلبه ، إلى العالم الآخر ؛ فكر ميتافيزيقى ، يتمركز فى قول أسطورى وفعل طقسى ، يحملنا فى أعطافه خلال ساعتين من الزمان ، لينتهى بنا على ضفاف التمسك بالعقل ، بوضع «أيالوجا » فى نفس الموضع الذى ظهر فيه «إليسن أوبا » فى بداية العرض ، وسط مقدمة المسرح ، وأمام الضوء المبهر ، وبالكلمات المذكورة فى الفقرة السابقة ، وبين الحدين تتجلى التناقضات عبر هذا العرض الممتع .

يبدأ العرض مكانيا من أرض السوق ، حيث النسوة يبدأن ، بقيادة «أيالوجا» فى الاستعداد لطقس التتويج لإليسين أوبا المنفلت من مسيرة الحياة إلى العالم الآخر ، تماشيا مع الفكر الذى يجعله جزءاً من كل ، وبعضًا من ملك البلاد ، يذهب معه حين يموت ، ومن ثم يبقى التماسك لعالمه ، أما إذا انحرف عن هذا الفكر ، فسوف ينهار العالم بأكمله ، وتسقط معه قدرة هذا المجتمع على التصدى للمستعمر الأبيض ، وعلى عدم الذوبان فيه ، فالأرض السوداء انهزمت أمام قسوة المستعمر العسكرية ، لكنها لم تسلم له أسرارها ، وحافظت على أهلها بفكر أسطورى يعجز الأبيض عن فهمه ، إلا أن إرادة الحياة الكامنة فى أعماق «إليسين» تشل حركته المتقدمه نحو الموت ، وتشكل فى أعماقه صراعا بين التمسك بالحياة فى «عالم جميل وخير» ، والموت طواعية تلبية لنداء الواجب الذى يفرض عليه أن يموت ويدفن مع الملك طبقا للأصول المرعية التى تحافظ على كيان المجتمع ، فهو ليس بكاره للحياة ، ولا أيضا عاشق للموت ، وإنما هو محب للحياة الدنيا ، ويموت رغبة فى الإبقاء على ثبات وتماسك هذه الحياة الدنيا ، ولذا فإن تتويجه للموت لا يتم فى مكان مغلق كالمعبد ، وإنما يتحقق فى السوق ووسط تألق الحياة اليومية الصاخبة ، وهو أيضا يختار - فى اليوم الأخير له بهذه الحياة ، واستقبالا للموت القادم - فتاة شابة وجميلة لتكون آخر

زوجاته وآخر من تتلقى منه بذرة الغد ، فهو لا يود أن يترك هذا العالم دون أن يمنحه آخر عطاياه ، وأن يعيش لحظته الأخيرة مشتعلا بالعاطفة والأحاسيس الإنسانية الفوارة .

هنا يبدأ التوتر الدرامى يسيطر على مجتمع المسرحية ، فالفارس الموعود بالموت ، والمتوج فى رحلة الرحيل ، والسائر على طريق المطهر نحو تحقيق ما يحقق تماسك عالمه ، والذى على الجميع تلبية طلباته ، يهفو للزواج من فتاة ، هى خطيبة ابن «أيالوجا» ، المرأة الموكل إليها قيادته لبوابة الموت ، والتى لا تملك ، خروجا من مأزق التوتر الدرامى و الحياتى ، سوى قبول تزويجه من الفتاة المطلوبة ، فهى لا تستطيع أن ترفض له طلبا خشية لعنة الراحلين ، وبالتالى لا تستطيع إخباره بأن الفتاة مخطوبة حتى لا تفسد أمنيته الأخيرة ، وهو الرجل الذى سيصبح شفيعا لها ولبقية النسوة فى العالم الآخر ، ومن ثم يتقرر أن يتلازم طقسى العرس والموت لكائن «يراوغ فى رحلته عبر الزمان» ، ويتمسك بحق الحياة بنفس تمسكه بواجب الفداء للجماعة .

مقابل هذه المفارقة بين رجل متوجه للموت يصر على التمسك بالحياة ، تقدم لنا المسرحية الوجه الآخر؛ الحاكم الإنجليزى للمنطقة فى مفارقة أخرى تتجلى فى ضابط عسكرى يعيش حياته ولحظته الآنية وهو يرتدى زى طائفة من طوائف

الموت فى البلاد ، متوجها به إلى حفلة تنكرية سوف يشارك فيها ولى عهد إنجلترا ، أمير ويلز ومليكها القادم ، وهو- أى هذا الزى - ما يثير حفيظة الوطنيين ، أبناء البلاد ، بسبب تعدى الحاكم الإنجليزى على طقوسهم الخاصة ، وعدم فهمه للدلالات التى يحملها كل زى ، والمعانى الحياتية الخاصة بكل طقس ؛ إنه قادم من عالم آخر غير عالمهم ، ومحتل لأراضيهم ، ومغتصب لعقولهم ، والذى تبدى هنا فى مساعدته «لأولندى » ، الابن الأكبر لإليسين ووريثه الشرعى ، على السفر إلى لندن لدراسة الطب ، فى تصوراته قد استطاع انتزاعه من عالمه الأسطورى ، ووضعه فى العالم العقلانى المتحضر ، كما يتبدى أيضا فى اقتحام هذا الضابط الإنجليزى لعالم «إليسين» وحفلى زفافه وتتويجه للموت ، والقبض عليه ، واقتياده مغلولا إلى مقر قيادته ، بهدف حمايته من الانتحار ، وحماية روحه من الموت باسم الجماعة .

تتشابك شبكة العلاقات وتتداخل ، وترتد رمية كل رام إلى صدره ، فالحاكم الإنجليزى يقبض على «إليسين» حماية له ، فيكتشف أنه قد أفقده شرفه ، وقطع صلته بعالمه مجتمعا وعقيدة ، و «إليسين» نفسه يكتشف أن تعلقه بالفتاة قد حطم الجسر الموصل بين الحياة الشريفة و الموت الكريم ، كما يكتشف الابن «أولندى » ، طالب الطب بالمدارس الإنجليزية ،

أن عقله ما زال يعيش بعباءة الأسطورة ، وأن موته هو الحل للانفلات من ذلك التناقض بين عِلم يمارسه وأسطورة يعيشها ، ويترتب على موته هذا أن يندفع الأب «إليسين» لأول مرة إلى خنق نفسه ، بعد تردد داخلى غير معلن ، يتماثل مع إقدام هاملت على القتل ، فى مشهد المسايفة الأخير ، حينما يدرك أنه مقتول لا محالة ، فيقضى على تردده بفعل حاسم .

ليلة واحدة تدور خلالها وقائع هذه المسرحية ، وعدة أماكن تتراوح بين السوق ومنزل الحاكم البريطانى وزنزانة سجنه ، جمعها المخرج مع مصمم السينوجرافيا «صبحى السيد» فى منظر مركب واحد تسرى فيه المستويات بشكل تعبيرى ، وتبرز فى عمقه كتلتان ، كل قطعة ثلاثية الأوجه (برياكوتا) ، تحملان على كل وجه شكلا ينضم لوجه الكتلة الأخرى فيشكل سجنا تجريديا أو قناعا أفريقيا منقسما على ذاته فى تعبير دلالى عن انقسام العالم الإفريقى فى هذا العرض ، كما تحيط هذا المنظر المركب مجموعة من ألواح (الفوم رابر) التى تحمل (موتيفات) أفريقية تمتد من فضاء المسرح متسللة إلى صالة العرض ومشاهديه ، وقد أتاحت هذه السينوجرافيا للمخرج إمكانية طرح التناقضات بين العوالم المختلفة لمجتمع النص ، دونما تحديد لخطوط فاصلة بين عالم يقف معه وآخر يقف ضده ، وقد ساعدته الملابس وألوانها المتعددة فى سريان روح عدم التحديد بين

الفرق المتصارعة ، مما أفاد العرض ، وأيضا حمل رؤية أصحابه المتوترة إلى العالم والتى حاول الفنان إنتصار عبد الفتاح أن يعكس نبض توترها عبر إيقاع الطبول المحتضن للعرض بأكمله ، والخالق مع توتر الإضاءة عرضا يتميز بالوعى بأهمية إبداع حالة مسرحية ساخنة دون أن يفقد الإنسان عقله داخلها .

ولقد نجح بالفعل «حسن عبد الحميد» فى الإمساك بهذا التردد الداخلى بين إرادة متعلقة بالحياة ، تفتش عما يزيد التصاقها بالأرض ، وواجب عقائدى يجعله يسير فى طريق الموت دون خوف ، واقفا بحركته بين نقيضين دائما : رجل وامرأة ، مداح يواجهه أحيانا بصوت الحياة ، وأحيانا أخرى بصوت الملك المنتظر له ، وقد نجح هناء عبد الفتاح فى أداء هذه الشخصية الخفاشية التى تحوم دوما حول «إليسين» ، وتقفز فى طريقه ، مثيرة الجلبة حوله ، مقابل شخصية «أيالوجا» ، والتى أدتها نورا أمين بتميز واضح ، يتوازى مع تميز هناء عبد الفتاح ويقف على الجانب الآخر منه ؛ امرأة مؤمنة بالتقاليد ، ثابتة على المبدأ ، حركتها دائما فى خطوط حادة ، ودون أية إمالة من جسدها أو تلوين فى صوتها ، هى صوت الموت ، مقابل المداح صوت الحياة ، وبينهما يقف «إليسين أوبا» حائرا ، لكنه لا ينسى أن يتماسك أمام شخصية «سيمون بيلكنجز» (أمجد عابد) الحاكم الإنجليزى المتسلط ، والذى كان يظن أنه استطاع

أن يقضى على أحاديث الخرافة ، فيكتشف فى نهاية العمل ، أنها ما زالت رابضة تحت السطح ، وتبرز إلى جواره زوجته «جان» (راندا) ، المخالفة له فى إطار الرؤية الأوربية للعالم ، ثم الضابط «أموزا» (عادل بركات) المسلم غير القادر على اجتثاث جذوره من أرضه الأسطورية ، والخادم «جوزيف» (أحمد هانى) المسيحى الملتصق بأرضه لكنه غير قادر على إعلان موقفه بسبب وضعه الاجتماعى ، إلى جانبهما يظهر المقيم (ألفريد كمال) المهتم فقط بالمحافظة على شكل الحفل الذى يحييه ولى عهد إنجلترا بغض النظر عن أى شىء آخر .

ورغم أن «إليسين أوبا» هو الأب الذى عليه أن يمنح ابنه أسراره ، فإن هذا الابن «أولندى» (أحمد حسين) قد استطاع أن يحطم مسيرة التواصل بين الأجيال ، ومات قبل أن يأخذ عن أبيه أسراره ، ومن ثم فلن يستطيع أن يمنح تلك الأسرار لأحد بعده ، وعليه فقد انحرف الكون واهتزت جدرانه ، وهو ما يكتشفه الأب «إليسين» فى مونولوجه المتوجه به إلى عروسه الصامتة طوال المسرحية ، حيث يعلن أنها سر هزيمته وانهيار إرادته ، فقد تعلق عبرها بالحياة ، فانكسرت عقيدته ، مما سهل على الرجل الأبيض أن يقتحم عليه عرينه ، وأن يقبض عليه ويستعبده ، ومن ثم فلم تكن للآلهة ذنب فى هزيمته وانسحاقه أمام الرجل الأبيض ، وإنما كان سقوطه نتيجة لخطأ كامن فى

أعماقه ،يتمثل فى عدم تمسكه الكامل بعقائد أهله ، وجوهر هذه العقائد هو التمسك الجمعى بالحياة والموت معا ، وهى قيمة هامة تطرحها المسرحية عبر مسيرتها الدرامية ، جنبا إلى جنب دعوتها المستقبلية بالتوجه العقلانى للأجيال الجديدة والقادمة لعلها تستطيع أن تحل مشكل الواقع ، بفهم المحتوى الدلالى الثورى المختبىء فى ثنايا الأساطير، تلك الأساطير التى صاغتها العقلية الجمعية فى زمن ما لتعبر عن رؤيتها للعالم ، وهى الرؤية التى علينا أن ندركها ، بعد أن نخلصها من بنيتها الأسطورية وأشكالها الشعائرية ، حتى لا يخرجنا طوفان الشكل بعد أن استهوتنا الحالة الطقوسية ، دونما إدراك بأن لكل عصر طقوسه ، ونحن نعيش اليوم عصرا سلاحه العقل الإنسانى ، وهو عقل أكبر وأشمل وأعظم كثيرا من أى عقل أوروبى أو أمريكى ، ومنجزات الحضارة العلمية والعقلانية ليست ميراثا لأحد ، وإنما هى تراث الإنسانية ، لا نملك إزاءه إلا أن نقتنيه ونمارسه ونضيف إليه ، أو نموت بحمى السحر الأسود أو فى طيات عباءة سوداء .

المبحث الرابع

من النص الدرامى للعرض المسرحى

(١) عندما أصبح لير مجرد ظل ملك على أرض الواقع

حسنا فعل مسرحنا القومى بتقديمه تحفة شكسبير الخالدة (الملك لير) ، فى صورتها الأصلية تقريبا دون إعداد يشوه الأصل ويحوله لمجرد «شكسبير وان تو» ، فالتقديم الذى يحترم النصوص العالمية ، ويقدمها فى تفسيراتها المختلفة ، هو أحد أهم أدوار مسرحنا القومى الرئيسية ، خاصة وقد نشأت أجيال جديدة لم تعتد رؤية شوامخ النصوص العالمية ، ناهيك عن التعرف عليها فى مدارسنا الطاردة للثقافة ، فقد غابت أسماء راسين وتشيخوف وويليمز وبويرو باييخو واليوت وغيرهم من الأسماء المعروفة عن فضاءاتنا المسرحية ، فضلا عن نصوص لأجيال جديدة ازدهرت فى كل أرجاء المعمورة ، ولم يعرفها بعد جمهورنا المصرى المشاهد ، ومن ثم فإن مشاهدة عرض (الملك لير) الذى أخرجه مخرجنا الكبير «أحمد عبد الحليم» ، إنما يتم فى سياق زمنى وفنى وجماهيرى لا يمكن التغافل عنه ، والاكتفاء فقط بتحليل علامات النص وتأويل مدلولاته ورصد الاتفاقات والاختلافات بين الرؤية الإخراجية التصورية التى يقدمها التفسير النظرى للنص الدرامى والرؤية الإخراجية التى قدمها «أحمد عبد الحليم» وفق قراءته وتفسيره الخاص للنص

الشكسبيرى القديم والواقع المصرى الآنى ، إنما يغفل ذلك علاقة العرض المسرحى بمجتمعه وزمن تلقيه ، ويقلل من قيمة التناول الفكرى والفنى لمخرجنا لهذا النص المتميز، وهو تناول يحسب له ، كما يحسب لفرقتنا القومية وهيئة مسرحنا تقديم صورة مشرقة للكاتب العالمى .

يتجلى بناء على ذلك مجتمع التلقى الآنى حاضرا بقوة فى ذهنية مخرج العرض ، خلال عملية صياغته جماليا ، كما يتجلى حاضرا لحظة إرساله وتغيره اليومى ، فشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) الذى كتب نصه الدرامى عام ١٦٠٥ ، كان فى الأساس يخاطب به مجتمعه الإنجليزى أوائل القرن السابع عشر ، فى ظل متغيرات اجتماعية غيرت وجه مجتمعه ، وطرحت جدلا ساخنا حول قضايا السلطة والحكم الملكى والثروة والديمقراطية والدين والفلسفة والميتافيزيقا والذهب والحرب والسلام ، فضلا عن وصول أفكار من قلب الجسد الأوربى للجزر البريطانية تدور حول الواقعية السياسية ، وتنظير مكيافيلى لها فى كتابه (الأمير) الداعى لتغليب المنفعة على المبدأ ، وحول الثورة العلمية التى نسف بها «كوبرنيكس» نظرية مركزية الأرض اللاهوتية ، وأكد على عدم وجود مركز واحد للأجرام السماوية ، وحول الدراما الدموية التى جسدتها أعمال سينيكا ورؤيته الرواقية للعالم ، يتجسد كل ذلك وغيره فى دراما شكسبير ، وهو ما يعيه المخرج

المسرحى المعاصر ، كما يعى أن ثمة قيما إنسانية عامة يمتلكها النص الشكسبيرى ككل نص خالد ، فضلا عما يولده الحوار المتجدد بين أطروحات الحاضر ومعطيات النص القديم من دلالات ومعان جديدة .

وأول ما يبرز فى قراءة مخرجنا المصرى للنص الشكسبيرى هو إشارة النص ، فى إرشاداته المسرحية ، إلى أن وقائع حدثه الدرامى تقع فى بريطانيا القديمة ، فى زمن الوثنية ، كما تتردد على ألسنة الشخصيات أسماء آلهة رومانية مثل جوبيتر وأبولو وهيكات ، وليس ذلك الإبعاد الزمنى مجرد ارتباط بالحكاية القديمة عن (الوقائع التاريخية الحقيقية للملك لير وبناته الثلاث) ، أو تأثرا فحسب بأعمال الكاتب الرومانى «سينيكا» الذى تأثر به كثيرا شكسبير وجل كتاب الدراما الإليزابيثية ، وإنما هو إبعاد يرتبط بفكرة أقنعة المبدع التى يتخفى خلفها ليقدم رؤيته للواقع ، ليس خوفا من رقابة ما ، وإن كان ذلك واردا ، وإنما لأن استدعاء الماضى وتحضيره فى فضاء المسرح ، إنما يساعد فى زمن شكسبير على استخلاص الرسالة من وقائع حدثت وتكامل تحققها فى زمن سابق ، والحصول منها على (الموعظة) التى يريد الكاتب توصيلها لجمهوره ، وهى هنا موعظة تتجاوز حدود العظة الأخلاقية البسيطة ، لترتبط بفكر سياسى أشمل ، وفلسفة تحكم البناء الاجتماعى وقتذاك ، فضلا عن أن وشائج

المسرح الاليزابيثى لم تكن قد انقطعت بعد مع مسرح العصور الوسطى الأخلاقى ، ولم تكن الروح المسيحية ويقينها المطلق قد اهتزت بعد بالشك الديكارتى ، وإن تسلل إليها القلق من تلك الأفكار العلمية الجديدة ، وما مأساة «فاوست» الباحث عن المعرفة خارج مصادرها اللاهوتية المرضى عنها كنسيا ، سواء فى الأسطورة التى بزغت مع بداية القرن السادس عشر ، أو فى صياغتها الدرامية عند «كريستوفر مارلو» ، وما مأساة «دون كيخوته» الباحث عن بطولة النبلاء فى زمن ينكرها ، كما سطرها الإسبانى الشهير «ميجيل دى ثيربانتيس» ، إلا نماذج دالة على ذلك السقوط المدوى للمنفلت من أسر الأعراف القائمة ، ومن ثم فإن إشارة شكسبير لوقائع مسرحيته على أنها حدثت فى الماضى الوثنى البعيد ، إنما ليؤكد لجمهوره أن زمنه الآنى المسيحى ليس هو زمن تفتيت الملكية ، بل تجميعها ، وليس هو زمن تقسيم المملكة ، بل العمل على توحيد جزرها الأربع ، وقت توحيد الأمم الإيطالية والإسبانية والفرنسية كل على حدة وداخل جغرافيتها الخاصة ، وليس هو زمن الأرباب التى تستنزل لعناتها على الأبناء الطيبين فور طلب اللعنة عليهم من آبائهم ، وإنما هو زمن الإله الواحد المهيمن برحمته على الجميع ، والذى يحقق العدالة السماوية بحمايته للأنظمة الاجتماعية القائمة ، وهو أيضا زمن التفكير فى الخروج من أسر الفعل

المقيد بإرادة السماء ، لحرية الفعل القائم على الإرادة الإنسانية ، مما يخلق صراعا دراميا جديدا بين الإنسان وبنى جنسه ، بعيدا عن أقدار الآلهة ، والخروج على النواميس الأخلاقية الدينية ، كما يتيح الفرصة لظهور الحيل والمكائد التى يصنعها البشر بإرادتهم لأنفسهم ، ويتحملون هم وزرها ، كما يتحملون نتيجة أفعالهم التى أحدثوها لطبيعة بشرية فيهم ، ولغاية عملية يستهدفونها ، ومن ثم صاغ شكسبير وعصره نماذج إنسانية تسقط نتيجة لتهورها أو ترددها أو طيبتها ، وليس لأنه مقدر عليها السقوط فى ألواح جبل الأوليمب العتيقة .

هذا التأطير الزمنى الذى يحدده النص لوقائع حدثه الدرامى ، وفقا لطبيعة مجتمعه الإنجليزى ، لا يراه العرض المصرى مهما له ولجمهوره المعاصر ، رغم ما لفعل شخصيات المسرحية من تشابه مع ما يحدث فى واقعنا اليومى ، خاصة فيما يتعلق بعلاقة فعل الإنسان بإرادته أو إرادة الأقدار ، لذلك تختفى من على ألسنة الشخصيات أسماء الآلهة الرومانية القديمة ، وتختفى من سينوجرافيا العرض أية ملامح تشير لزمانية ومكانية تلك الوقائع ، سواء المتخيلة أو الواقعية، فالديكور يميل للتجريد ، والملابس خليط من أزمنة مختلفة ، وفضاء المسرح ذاته مفتوح على صالة التلقى ، يدخل منها ويخرج بعض ممثلى شخصيات العرض ، وأجهزة الإضاءة لا تختفى خلف ستائرها

العلوية التقليدية ، وهو ما يمنح العرض ملمحا تجريبيا ، يخرج به تماما عن تقديم صورة متحفية للنص الشكسبيرى ، محاولا الحفاظ فى الوقت ذاته على جوهره الأساسى .

مجتمع المشاهدة وزمنه حاضران إذن فى بناء العرض المسرحى بشكل كامل ، بما فيه نمط المشاهدة المصرى ، الذى تعود معه الجمهور ألا يلتزم بمواعيد بدء العرض المسرحى ، حيث لا يشرع فى الدخول متباطئا لصالة العرض ، بل والوصول لدار العرض ذاتها ، إلا مع بداية العرض فعليا ، مما عود كتابنا على تقديم بضعة دقائق من الحوار المجانى فى مفتتح نصوصهم لا علاقة وثيقة له ببناء العمل كله ، وعود مخرجينا على تقديم لوحات افتتاحية راقصة بلا غاية سوى إعطاء الفرصة للجمهور المتأخر للوصول إلى مقاعده ، دون فقدانه أول خيوط العرض المقدم ، وهو ما تجلى فى تلك اللوحة الراقصة الأولى ، التى يبدأ بها العرض ، حيث يدخل بعض الراقصين من أبواب صالة المشاهدة الجانبية ، ليصعدوا إلى فضاء المسرح ، منضمين لزملاء لهم مقدمين رقصة تعبيرية غير ذى معنى ، سوى تهيئة صالة العرض لدخول لورد «جلوستر» ومعه لورد «كنت» من ممشاها الأوسط ، وهما يتحدثان بين الجمهور حتى صعودهما لمنصة العرض ، عن قرار الملك « لير» بتقسيم مملكته بين بناته الثلاث ، وهو الحديث الذى يبدأ به شكسبير حبكته الدرامية

منقضا انقضاضا على حدثه الدرامى ، دون أن يمهد له بثرثرة خادمات على الطريقة الكلاسيكية الفرنسية القديمة ، أو بلوحات غنائية راقصة على الطريقة المصرية الحالية .

يعد مشهد الافتتاح فى التراجيديات الشكسبيرية ، وفى هذه المسرحية كنموذج دال ، على قوة البناء عند كاتبنا العالمى ، وقدرته على تفجير حدثه الدرامى ، وطرح قضيته التى يناقشها فى عمله من أول لحظة ، فقبل دقائق قليلة من دخول الملك «لير» لقاعة الاحتفالات بقصره المنيف مقدما آخر عروضه الصاخبة كملك ، حيث يرفض أن يتم قرار تنحيه عن السلطة فى صمت ، يدلف اثنان من أقرب خلصائه لا ليعلموننا بما سنراه بعد قليل ، ولكن ليضعا ذلك الفعل القادم فى إطاره الفكرى ، بالحديث المزدوج عن الشرعية بمعناها المجتمعى والطبيعة بمعناها الفلسفى ، وفداحة الخروج على الاثنتين معا ، فالحياة قبل ذلك القرار المفاجئ كانت تسير فى طريقها المعتاد : ملك يحكم بشكل شرعى ، وبنتاه الكبريان متزوجتان من لوردين ثريين ، والصغرى يتنافس على خطبتها ملكا فرنسا وبورجندى ، وكل شئ يسير بشكل أرستقراطى عادى ، إلى أن يقرر هذا الملك بحكمة عقلية لا تتناسب مع اندفاعاته العاطفية ، أن يتخلى عن سلطة ملكه لبناته ، مما يعد خروجا على مألوف التقاليد الملكية ، بل ويقرر أن يقسم المملكة البريطانية لممالك

ثلاث ، فى زمن كان يسعى لتجميع الممالك ، وضم الأراضى لبعضها ، ليحكمها الحبر الأعظم باسم الرب ، ويديرها الملوك الكبار ويحافظوا عليها من التفتت حفاظا على النظام الكونى الثابت ، على حين يأتى ذلك الملك ليفتت مملكته ، ويترك سلطة الحكم طواعية .

يدخلنا الموقف الأول للحدث الدرامى مباشرة ، عبر بناء محكم لا مجانية فى أى عنصر من عناصر معماريته ، وانقضاض سريع على الواقع المتحرك فى سيره نحو هدفه المعتاد ، مما يحرفه خارج ذلك السياق المعتاد ، وتظل حركة الدراما فيما بعد تسعى لإغلاق الحدث الذى انفتح ، وإعادة مسار مجتمع المسرح المنفلت لمسار مجتمع الواقع المستقر بقيمه الاجتماعية والأخلاقية ، فهكذا كانت غاية المسرح منذ أن قننه أرسطو وصار على دربه هوراس ومجموعة شراح الأول ، حتى وصل لشكسبير أواخر القرن السادس عشر ، مرورا بمسرح العصور الوسطى الأخلاقى ، اتساقا وتعبيرا عن واقع اجتماعى يحكمه مفهوم الملكية الموحدة ، ويديره فكر يقينى يرفض الخروج على مطلقية رؤيته للعالم ، وإلا اتهم بالتجديف والمروق ، فما بالنا هنا والخارج على هذا الناموس هو الملك نفسه ، مما يعنى أن ثمة اهتزازا قد حدث فى منظومة القيم التى تعبر عن واقع اجتماعى اقتصادى قائم ، وهو ما يمنح المأساة حق الصعود

لفضاء المسرح ، فالبطولة واحدة فى الواقع وعلى المسرح ، والمهيمنون على سلطة المجتمع هم أنفسهم نبلاء الدراما وفرسانها ، ومن هنا كان من المحتم على «شكسبير» إقصاء زمانية النص لزمن قديم ، مع إبقاء مكانيته فى مجتمعه الذى يتردد نبلاؤه على مسرحه ، فبريطانيا هى بريطانيا ، والشخصيات تتحدث بلغة إنجليزية شكسبيرية معاصرة ، والأفكار التى تسرى فى جنبات النص هى ذات الأفكار المطروحة فى المجتمع الإنجليزى وقتذاك .

لم يكتف شكسبير بطرح قضية شرعية الحكم ، وفكرة التنازل عن السلطة طواعية ، فى حديث خلصاء الملك السريع ، بل طرح وجها آخر للشرعية يتمثل فى حق الابن غير الشرعى ، أو الطبيعى الذى جاء من امرأة دون زواج ، فى الحياة الكريمة وفى الوراثة المتساوية مع الابن الشرعى ، فرغم اعتراف «جلوستر» بأبوته للفتى «أدموند» ، فإنه يؤكد أنه جاء متطفلا عليه وعلى الدنيا دون رغبة منه ، وكأن يدا خفية ألقته فى طريقه ، ومن ثم فاعترافه به اعتراف المضطر ، حتى ولو أعلن أن ذلك بسبب حبه لأمه الجميلة وأيامها الممتعة ، وذلك مقابل اعتزازه بأبوته لابنه الآخر «إدجار» القادم من امرأة تزوجها قبل أن تحمل به ، فصار شرعيا ، ويبدأ من هذه الدقائق السريعة الأولى تشابك الخطين اللذين يصنعان حبكة هذه المسرحية ، وهما خطان

يتمازجان على امتداد المسرحية ، ويشكلان بشكل أساسى بناءها الدرامى ، ومن ثم فهما ليسا بحبكتين أحدهما رئيسية (لير وبناته) والأخرى فرعية (جلوستر وابناه) يمكن إهمالها والتركيز على الأولى ، باعتبارها مجرد تنويعة على لحن «عقوق الأبناء» الذى تعزفه الحبكة الرئيسية ، وهو ما يدين «ويليم شكسبير» ، ويجعله مجرد صانع حبكات مجمعة ، يمكن فكها لحبكات تعرض وأخرى يطاح بها ، كما يحول مسرحيته الشامخة إلى مجرد عظة عن جيل عاق يلقى بآبائه فى العراء البارد ، متغافلين عن أن شرور هؤلاء (الأبناء) ، أو بعض منهم بمعنى أدق ، لم تكن موجهة فى هذه المسرحية ، ضد آبائهم فقط ، بل ضد أنفسهم أيضا ، فشهوة السلطة والمال هى المحركة لأفعالهم ، وليس نكرانهم فقط لمن أتوا بهم لهذه الحياة .

يبدأ المشهد الأول بحديث اللوردين عن الشرعية وتقسيم المملكة ، وينتهى بحوار بين ابنتى «لير» الشرعيتين الدائر حول التآمر على أبيهما ، وبين بداية المشهد ونهايته يفجر الملك «لير» حدث المسرحية الدرامى ، حيث قد قرر بداية أن يقسم المملكة بالتساوى بين بناته الثلاث ، مساويا فى الوقت ذاته بين ابنته الكبرى «جونريل» وابنته الوسطى «ريجان» ، رغم الظن السابق بأن «لير» كان أكثر ميلا لدوق «أولبانى» زوج «جونريل» عن دوق «كورنوول» زوج «ريجان» ، غير أن الملك برجاحة عقل سابقة

على الحدث الدرامى ساوى بينهما «حتى ما يطمع أحدهما فى نصيب صاحبه» ، وهى مفارقة أولى تكشف عن خلل ما فى نفسية وعقلية هذا الملك ، فهو نفسه الذى سيلغى حصول ابنته الثالثة ، وزوجها المقبل ، على نصيبها فى إرثه ، ويترك هذا النصيب للأختين اللتين ستطمع كل واحدة منهما فى نصيب الأخرى ، وتندلع الحرب الأهلية بينهما ، رغم حصولهما على نصيبهما ونصيب أختهما (بالتساوى) ، وهى مفارقة تضاف لمفارقة أخرى تقوم على التناقض بين توزيع الملك المسبق لمملكته (بالتساوى) بين بناته «تفاديا لأى خلف أو نزاع فى المستقبل» ، ورغبته فى أن تعبر كل واحدة منهن عن عاطفتها المشبوبة نحوه ، دون (تساو) مع آخرين ، وهى مفارقة تعود أيضا لعقلية هذا الملك ، الذى يرفض أن يترك كرسى حكمه دون عرض احتفالى مثير ، فرغم قراره الحكيم بترك زهوة السلطان وهموم الحكم والعيش بقصره الملكى ، ومنح سلطة الحكم وملكية الأرض «لمن تحلى بالشباب والفتوة» ، إلا أنه يطرح على بناته سؤالا لا حكمة فيه : « من التى يفوق حبها لنا غرام أختيها بنا؟ » ، مما يعنى أن يمنح المعبرة قولا عن حب له أكثر من أختيها ، نصيبا أكبر من أراضى المملكة ، فتتوزع الأرض مقابل كلمات لا أفعال ، وتمنح العطايا للقادر على القول بما يريد أن يسمعه هو من مديح ، وليس بما يقوله له من

حقائق ، وهو يجعله يغضب من قول ابنته الصغرى « كورديليا » إنها لا تملك شيئا تقوله له ، فهو الأب العطوف وهى الابنة البارة فقط لا غير ، وهى لا تستطع أن تقول ما قالت به أختاها إنه « كل شىء » فى حياتها ، وإن قلبها لا ولن يعرف حبا غيره ، فعاطفتها لابد وأن تتوزع (بالتساوى) بينه وزوجها وأبنائها ، مثلما يوزع هو أرضه وسلطانه بين بناته الثلاث بالتساوى المعلن ، لم تخدعه بالكلمات ، غير أنه يرى أنها خدعته عندما لم تضع وجوده فى المحل الأول والأخير فى حياتها ، فهو يقسم مملكته بين بناته الثلاث مع أزواجهن ، لكنه يرفض أن يقاسمه حبهن له هؤلاء الأزواج وأولادهن .

لا يتركنا شكسبير نغادر مشهده الافتتاحى ، دون أن يزيد مفارقاته السابقة مفارقة جديدة ، تتمثل فى التناقض بين غرور «لير» وتشامخه ، ورفضه لتشامخ «كورديليا» الذى صدقت فى حديثه معه ، واتهامه لها بالكبرياء المتعالى على حق الملك فى أن يسمع من رعاياه ، حتى ولو كانت ابنته المحبة ، غير ما يريد أن يسمعه من أوصاف تؤلهه وتمنحه وجودا مطلقا فى حياة الناس وقلوبهم ، فيتبرأ من أبوته لابنته الصادقة ويحرمها من حبه الطبيعى لها وحقها الشرعى فى ميراثه ، ويقسم نصيبها بين أختيها علاوة على ما حصلتا عليه سلفا ، ويأمر برحيلها من قصره ، ونفيها من مملكته ، نافيا أيضا لورد «كنت» ، بعد

اتهامه بذات التهمة «الصلف والكبر» ، من المملكة ، وذلك لوقوف لورد «كنت» إلى جانب الصدق ، ومواجهته بحقيقة نفسه ، فالملك المغرور يرفض صدق الآخرين باعتباره غرورا وصلفا ، فهو يبيح لنفسه ما لا يبيحه لغيره ، ويتعامى عن رؤية الحقيقة لعيب فيه ، هو الصلف ذاته ، ومن ثم فهو يتحرك كبطل تراجيدى يمتلك حكمة الشيخوخة ، ويبددها بغرور الملك ، فتنفجر رياح المأساة فى فضاء المسرح .

يجند المخرج «أحمد عبد الحليم» طاقته فى صياغة هذا المشهد ، فيدخل الخلصاء من الصالة ، ويأتى بالملك «لير» من عمق المسرح ، ويضع بنتيه فى زوايا قاعدة المثلث ، الذى يحتل الملك قمته ، حاصرا وجود «كورديليا» فى أقصى نقطة وجود للملك المتشامخ ، وعلى حافة كبريائه المتوهج ، وإن دفع بهلوله قبيل ظهور الملك ليقدم لنا الحكاية بكلمات للشاعر «أحمد فؤاد نجم» الدخيلة على لغة شكسبير ، حتى فى ترجماتها العربية المتعددة ، بدلا من أن نستقبل الحدث الدرامى بحوار الشخصيات وفاعلية مشهد الافتتاح العبقرى ، الذى تبنى عليه مشاهد الدراما كلها بإحكام شديد ، ويأخذ حركتها للهدف المنشود ، بعد أن تم تغييب الابنة المحبة برحيلها والصديق الوفى من المكان ، وترك الكذب يرتع فى طرقات المملكة ، وإن لم يقف عند حدود تجميل القول للملك الهرم ، وإنما

تعدى ذلك للعمل على نزع مظاهر الأبهة الكاذبة التى أصر الملك على التدثر بها ، رغم غياب أصل وجودها ، وهى مظاهر لا تهم ابنتيه أساسا فى شىء ، إلا من حيث خوفهما على ما امتلكتاه مؤخرا من أراض وسلطان بالكذب وتزييف الحقائق ، ورعبهما من تقلبات أبيهما العنيفة ، والتى رأتا نموذجا منها فى انقلابه المتهور على أختهما الصغرى ، مرتئيتين أن أبيهما يعانى من عمى عقلى ، حيث «يعجز عن إدراك حقيقة ما يرى وما يريد» ، متهورا «حتى فى أفضل فترات حياته وأكثرها تبصرا» ، ولذا فإنه فى شيخوخته متوقع منه المزيد من التهور ، خاصة وأن الشيخوخة تأتى بالعناد وتقلب الأهواء ، وهاهو الموقف السابق ينم عن ذلك التهور : غضبة ملتهبة على أقرب بناته إلى قلبه ، وأقرب خلانه إليه ، مما يتطلب منهما الاتحاد واستباق الأمور .

لم يعد الملك هو الحاكم الذى يأمر فتطيعه كل الرعية ، بل أصبح هناك أكثر من حاكم ، وأكثر من إرادة حاكمة ، ومن ثم كان لابد وبالضرورة أن تنشأ التناقضات فيما بينها ، فتطل المؤامرة برأسها لكى تطيح بالجميع ، فالابن غير الشرعى «أدموند» يرفض فى مونولوج طويل الانصياع لتقاليد وأعراف تحرمه الميراث لأنه ابن سفاح ، ويضمر بنفسه مكيدة ، يدبرها بليل لأخيه الطيب «إدجار» لكى يزيحه عن طريقه ، فيوهم أباه أن

أخاه يسعى للخلاص منه بعد أن تنكر فجأة لبنوته له ، مستخدما مرة خطابا مزورا ، ومرة أخرى جرحا يحدثه بنفسه ، بزعم دفاعه عن أبيه ، دافعا أخاه للهرب ، وموقعا أباه فى جرم التبرؤ من أبوته لابنه الطيب ، وإطلاق الجند لقتله مادام بعد داخل البلاد ، مثلما فعل مليكه «لير» حينما تبرأ من أبوته لابنته وأمر بقتل لورد «كنت» طالما ظل داخل المملكة ، وباستخدام «أدموند» هذه الحيلة إنما يؤكد بها ، كما جاء فى النص الشكسبيرى واختفى فى العرض المسرحى ، على هدم التفسير الميتافيزيقى لفعل الإنسان ، ساخرا من تأويل أبيه لما حدث فى قصر «لير» من أفعال بشرية يتحمل الملك وزر حدوثها ، بأنها نتيجة لحركة الأفلاك ، وتجلى لكسوف الشمس وخسوف القمر ، وقد اعتبر «أدموند» أن هذا التأويل هو «مثال ممتاز على غباء العالم » ، فليست ثمة أقدار محركة لفعل البشر ، وليست النيازك مجرد كرات نارية يقذف بها إله غاضب ، كما كان سائدا من فكر يؤمن بالمستور زمنذاك ، وإنما الخطيئة ناجمة عن أفعالهم ، لذلك فهو يدبر بفكره الماكيافيلى الحيلة لإيهام أبيه وأخيه ، كل على حدة ، بأن كل منهما يضمر الشر للآخر ، ويغامر بذلك لأن الاثنين يصدقان بلا تبصر ما يقال لهما ، مثلما صدق «لير» الكذب على أنه الصدق ، محققا بذلك خطا موازيا مع ابنتى « لير» اللتين لم يدبرا مثله حيلة الخلاص من أختهما

الصغرى ، لكن نتيجة نفاقهما وكذبهما أدت لذات النتيجة التى وصل إليها «أدموند» : الخلاص من الشقيق الطيب المخلص الأمين ، والحصول بالحيلة على كل ميراث الأب وتدميره ، باقتلاع عينيى «جلوستر» فيفقد القدرة على البصر ، ودفع «لير» للجنون بعد أن فقد القدرة على التبصر .

لقد أقام شكسبير بناءه الدرامى على مجموعة من التكوينات المضادة والمحسوبة بعناية ، حيث يتقابل فى التكوين الثلاثى الأول فعل الشر من الابن «أدموند» والأختين«جونريل» و«ريجان» ، وفعل رفض الشر من الابنة الطيبة «كورديليا» وفعلى الخير من «أدجار» ابن لورد «جلوستر» ، ولورد «كنت» كأخلص خلصاء الملك ، فى التكوين الثلاثى الآخر وبين التكوينين المتماسين دون تصادم مرئى ، حيث تغيب «كورديليا» فى فرنسا ، ويتخفى «كنت» فى ثوب رجل من عامة الناس ، ويبدو «إدجار» فى هيئة صعلوك معدم يسمى نفسه «توم المسكين» ، بين التكوينين يسقط الملك «لير» من عل ، فلا يتلقفه سوى مهرجه الذى لا يملك غير الكلمات الساخرة ، مكونا تكوينا ثنائيا جوهريا فى صلب البناء الدرامى ، يجمع بين الملك وبهلوله الشكسبيرى وليس الفاجومى ، على حين يتجلى تكوين ثنائى آخر ، يلتصق بمحيط تلك التكوينات الأساسية ، ويتكون من دوق «أولبانى» زوج «جونريل» ودوق «كورنوول»

زوج شقيقتها «ريجان» ، مستفيدين من وراثتهما لمملكة أبيهما ، ومتنازعين فيما بعد فى حرب أهلية بين الشقيقتين .

تتوالى بعد ذلك المشاهد متسارعة ، حيث تحاصر الأختان أبيهما الذى كان ملكا ، وتجردانه من كل مظهر من مظاهر الملك : الفرسان المائة المحيطين به ، القدرة على أمر الخدم على تحقيق مطالبه ، القبض على تابعه وتعذيبه ، وتركه فى نهاية الأمر فى العراء خارج أسوار القصر الذى كان من أملاكه ، لقد صار الملك ، كما قال له مهرجه مجرد «ظل ملك» ، وهنا بيت القصيد فى العمل بأكمله، فقد انهار العالم ، عندما تخلى مليك البلاد عن سلطانه ، وتصدع الكون لحظة تفتيت الملكية ، وحدث الكسوف والخسوف حينما أصبح الكذب هو الحقيقة الوحيدة داخل القصر ، وفقا للتصور الميتافيزيقى السائد ، وثارت العواصف عندما كذب الأبناء وانتزعوا حق الأباء فى تسيير أمور الدنيا ، فالعالم الكلاسيكى يجعل من الملك ظل الرب على الأرض ، ويمنح التقاليد قداسة غير مرغوب الخروج عليها ، ويضع المعتمد على ملكة العقل والفعل المريد ، مثل «ادموند» هنا و« ياجو » فى (عطيل) بل وفاوست عند «مارلو » ، فى خانة الأشرار المحتالين الذين مآلهم الجحيم .

هكذا يجد «لير» نفسه فى العراء ، وسط العاصفة الهوجاء ، لا يصحبه غير اثنين ممن تم نبذهم من مملكته ، أولاهما هو

لورد «كنت» ، الذى رفض هجرة مليكه ، وأصر على العودة متنكرا ليكون إلى جواره ، وثانيهما هو «إدجار» ابن «جلوستر» الشرعى ، والذى عاد متخفيا فى هيئة مخبول ، ومعهما مهرج الملك ، الذى منحه العرض المصرى حرية الحركة فى صالة المشاهدة وفضاء المسرح ، ووضع على لسانه أشعارا بالعامية المصرية جرحت نغمة العمل الشكسبيرى ، ولم تفد المسرحية ولا شخصية المهرج بشىء ، بل هى تذكرنا بخطيئة سابقة وقع فيها المسرح القومى أيضا ، حينما أضاف المخرج «كرم مطاوع» أشعارا بالعامية المصرية للشاعر «صلاح جاهين» على عرض مسرحية (إيزيس) لتوفيق الحكيم ، فأثارت السخرية أكثر من تأكيدها لمعان عميقة فى النص الدرامى الأصلى ، ويبدو أن استخدام أشعار «نجم» لم تكن أكثر من هبوط إضطرارى للعرض نحو ما يتصور أنه ذوق الجمهور المتلقى ، والخوف من عدم إقباله على مسرحية شكسبيرية ، وباللغة العربية الفصحى ، كما أن تلك الأشعار جردت المهرج من صياغته الشكسبيرية المتفلسفة ، وخلخلت حواراته الذكية مع الملك ، والتى كانت تتم بعربية فصحى مترجمة برقى فكل ترجمات (الملك لير) للعربية ، خاصة وأن الممثل «لطفى لبيب» أدى دور المهرج باعتباره مفكر المسرحية الذى ينقل للجمهور المشاهد حكمة المسرحية وهو خارجها ، وليس بهلولا يختفى وجهه خلف قناع

من المساحيق ، وتختلط عنده الحكمة بالتهريج المقصود ، ويمتزج إدراكه بكونه المرفه عن الملك ، وبوعيه بأن فلسفته المعلنة إنما تصدر عن خادم فى معية الحاكم المجرد من سلطانه وسلطاته لا يملك شيئا بين سادة يملكون كل شىء ، بما فيه روحه ، فأصبح دور المهرج بالتالى نتوءا يخل ببنية العرض المسرحى ، رغم حرص المخرج على تقديم النص فى تنظيمه الشكسبيرى ، مع حذف الكثير من مشاهد المسرحية وحواراتها الهامة ، مثل مشهد (الكوخ) ومشهد (انتحار جلوستر الوهمى) ، وإضافة وقائع غير موجودة فى النص الأصلى كقتل الأختين لبعضهما البعض ، مع إسقاط الكلمات التى تشير لوثنية وقائع المسرحية ، فضلا عن أن ترجمة د. فاطمة موسى للنص الشكسبيرى ، التى اختارها المخرج لتقديمها ، قد طبعته بطابع إسلامى ، خاصة عند ذكر خالق الأكوان .

تفتتت مملكة «لير» الإنجليزية ، ونشبت الحرب بين الملاك الجدد لمملكته المقسمة ، واخترق جيش فرنسا الحدود هابطا أرضا كانت قوية حينما كانت موحدة ، ونزع «كورنوول» عينيى «جلوستر» فى سادية ، تدعمها وتحرضها سادية زوجته «ريجان» ، وحينذاك يكتشف «جلوستر» أن ابنه غير الشرعى هو الذى وشى به ، وأن ابنه الشرعى الذى طرده هو الأوفى له ، فى ذات الوقت يتقدم خادم وفى لسيده «جلوستر» ويجرح بسيفه

«كورنوول» جرحا يؤدى لموته فيما بعد ، تاركا زوجته «ريجان» تحاول الاستيلاء على «أدموند» من أختها «جونريل» التى مالت إليه ، وسعت تلك الأخيرة للاتفاق معه على الخلاص من زوجها «أولبانى» ، ودست السم لأختها لتموت ، ولتنتحر الأخرى يأسا حينما قتل «أدموند» بسيف أخيه العائد المنتصر «أدجار» ، فى الوقت الذى يكون أمر «أدموند» لتابعه قد سبق موته ، وشنقت «كورديليا» التى أسرت مع أبيها ، عقب انتصار الجيش الإنجليزى على الجيش الفرنسى ، وقد كان من الصعب أن تنتهى المسرحية بهزيمة الجيش الإنجليزى ، حتى ولو كان فى طليعة قواده الخائن «أدموند» ، فذاك ما يجرح المتلقى فى صالة العرض الإنجليزية ، وذاك أيضا ما يجعل قيادة ذلك الجيش المنتصر بيد الدوق «أولبانى» الذى رفض الشر مضمرا فى البداية ، ثم أعلنه فى النهاية ، مضيفا لخصاله النبيلة إعادته للملك والأرض كلها للملك «لير» .

إلا أن «لير» لم يعد يملك بعد إمكانية إدارة ملكه الذى هدمه بغير حكمة ، وقد أصابته فى محنته لوثة أفقدته القدرة على التبصر ، ومات «جلوستر» عقب تعرفه على حقيقة ابنه الذى وقف إلى جانبه ، ولا يبقى فى فضاء المسرح غير العجوز المخلص «كنت» والشاب الوفى «إدجار» ، يسلمهما القائد المنتصر دوق «أولبانى» مقاليد الدولة ، طالبا منهما العمل على

تضميد جراح الدولة المنكوبة ، ببناء سلطة حكم أقوى لا تقوم على النفاق والرياء .

ابتدأت المسرحية بتصدع مملكة ، وانتهت بالدعوة لبناء مملكة جديدة يختفى منها ما تسبب فى انهيار المملكة الأولى ، فهل يمكن بالفعل العودة إلى البدء ، لنخرج من صالة العرض وكأن شيئا لم يكن ؟ أم أن الدراما تحمل فى بنائها القدرة على الكشف عن أسباب تخوخ العالم ، فتدفعنا للوعى بواقعنا والسعى لتغييره لما هو أفضل ؟

ذلك هو التساؤل الذى حاول هذا العرض البحث عن إجابة له ، عبر صياغته لمعماره المسرحى ، وسط ديكور ل «سمير زكى » مفرغ المعنى ، قيل أنه لم يكتمل ، وأزياء دون دلالة ، قيل أن الممثلين النجوم قد أتوا بها من منازلهم أو اختاروها من مخازن المسرح ، وهو أمر يرجع لطبيعة الإنتاج فى المسرح المصرى ، وداخل بيته الرسمى ، فضلا عن تحكم مزاج النجم وتفسيره الخاص الذى قد لا ينسجم مع التفسير الكلى للمخرج ، وهو ما تجلى فى شخصية «لير» المحورية ، والتى جسدها النجم التليفزيونى «يحيى الفخرانى » باقتدار يناسب الشاشة الصغيرة ، ويتوافق مع حساسية الميكروفون ، بينما تقل فاعليته فى فضاء المسرح الفسيح ، والذى يحتاج لعلاقة جمالية خاصة بين جسد الممثل وبقية الأجسام الثابتة والمتحركة فى هذا الفضاء الرحب ،

كما لا تحتاج لدموع الممثل وقدرته على التعبير بالوجه ، أكثر من احتياجها لقدرتها على التعبير بكل جسده ، ونقل عواطفه الجياشة بصوت قادر على توصيل دقائقها لآخر صف في المسرح دون أن يجأر بالزعيق ، فيندفع الصوت من الحنجرة وليس من البطن ، ومع ذلك فقد اجتهد «الفخرانى » كثيرا فى تقديم شخصية الملك العجوز المتثاقل الخطى ، المترنح المسير داخل أسرته ، وقد أفقده تخفيف المخرج لمشاهد عاصفة ، وحذف لمشهد الكوخ التابع لها ، وهى مشاهد تتيح للممثل الفرصة للتعبير عن غضبته العارمة على الطبيعة القاسية ، والأبناء العاقين ، ويمتزج هذيان ملك بحكمة رجل نبذته دنياه ، وسلبته الطبيعة حقه فى أن يظل ملكا ، بعد أن تخلى بإرادته عن تاجه .

فى المقابل نجحت «سلوى محمد على » فى تقديم شخصية الابنة الوسطى «ريجان » ، التى تردد فى البداية كلمات أختها بنفس النفاق ، ثم تنقلب عليها فى النهاية لتموت مسمومة بسمها ، وبين البداية والنهاية تتجلى ساديتها فى شهوانية حسية تدمر كل ما حولها ، فتدفع زوجها «كورنوول» لفقء عينى «جلوستر» فتصل لقمة نشوتها وهو ينزع أولى عينيه ، وتندفع بخنجرها لقتل الخادم الذى رفع سيفه على زوجها ، وتناظرها «سوسن بدر» فى قدرتها على تقديم سمت الأميرة المنافقة ،

والملكة المتآمرة دون ضجيج ؛ صوت متمكن وحركة محسوبة وإطلالة من علٍ ، ترك الأب فى العراء وقتل الأخت دون أن تهتز لحظة مشاعرها ، وبينهما يتجلى «أحمد سلامة» فى دور «أدموند» ، المكيافيلى الفكر والبراجماتى الفعل ، الكاذب اللاعب على كل الأحبال لتحقيق مأربه ، والذى بدا طوال الوقت كأنه فارس نبيل ، لا يقل فى صورته الخارجية عن فرسان شكسبير النبلاء ، بل تجلى فى بعض اللحظات كأمير الدنمارك «هملت» ، وإن أخفى بأعماقه شخصية «ياجو» المخادعة ، أما «ريهام عبد الغفور» (كورديليا) فمازالت بعد أسيرة الأداء التليفزيونى المتقطع والمعتمد على التعبير بالوجه المضخم على الشاشة الصغيرة ، بينما يجتهد «محمد ناجى» (كنت) و«أشرف عبد الغفور» (جلوستر) و«رضا أدريس» (كورنوول) وبقية المجموعة ، فى تقديم أدوارهم بتباين وفقا لقدراتهم الذاتية من جهة ، وطبقا لتفسير المخرج من جهة أخرى .

لقد اجتهد المخرج الكبير «أحمد عبد الحليم» فى تقديم رؤيته الخاصة للنص الشكسبيرى ، فى سياق تفسيره المتماسك لطبيعة عصر شكسبير وطبيعة عصرنا ومزاج جمهورنا ، وهو تفسير لا يعترف بجلال التراجيديا فى زمن يسوده العنف المجانى يوميا ، ويخاطب جمهور يبحث عن النجم قبل الكاتب أو المخرج ، ومن ثم نجح فى تقديم صورة ميلودرامية لشهوة

السلطة ، التى تحطم العلاقات الأسرية ، وتهدم بنيان أنظمة حكم تبدو متماسكة رغم هشاشتها الداخلية .

(٢) مأساة الفارس المعذب (هاملت)
فى زمن الفوضى

تجرى معظم أعمال الكاتب الإنجليزى «وليم شكسبير» فى أزمنة مغايرة لزمنه ، وأماكن غير تلك التى يعيش فيها ، وهو ما يتيح له فرصة تحليل واقعه المعيش دون أن تطوله يد باطشة ، ويمكنه من نقد هذا الواقع وأنظمته ، رغم أنه يقدم عروضه فى مسرح (الجلوب) الذى ترتاده علية القوم التى يوجه سهام نقده لها ، ويجرى أحداث تلك العروض فى الأروقة الملكية ، وهو فى ذات الوقت لا يستطيع أن يخرج عن رؤية مجتمعه الفكرية والفنية للحياة التى يعيشها ، فيحضر جمهوره بقوة داخل مسرحياته ، حتى وإن اعتمدت تلك المسرحيات على حكايات تاريخية حدثت فى أزمنة وأمكنة غير تلك التى يعيش فيها ، وهو ما يتيح أمام مخرجى نصوصه الفرصة للانفلات من أسر التاريخ المقدم داخل تلك النصوص ، والحضور الإنجليزى القابع فيها ، فالأجواء الدانماركية والإيطالية والرومانية القديمة التى دارت فيها غالبية أعمال «شكسبير» ليست حقائق تاريخية ، وإنما هى وجود واقعى مفترض ، يقدم به المبدع ، إلى جانب انفلاته من عيون السلطة الحاكمة ، رؤيته لعوالم تتهاوى بفعل الجهل

وهيمنة الأفكار البالية ، ويمزج عبرها ثقافته بثقافة النص الدرامى الأصلى .

ولذا فإن العرض الذى يقدمه المخرج «د. هانى مطاوع» لنص «هاملت» فى فضاء المسرح القومى بقلب القاهرة ، بداية من الأيام الأخيرة من عام ٢٠٠٣ ، وبعد أربعة قرون كاملة من تقديم المسرحية بمسرح (الجلوب) المتجدد بلندن ، حيث كتبت عام ١٦٠١ ، وعرضت عام ١٦٠٣ ، إنما يقدم لنا رؤية جديدة ترتكز على تفسير عقلانى لهذا النص الملغز ، ومنطلقة من أرضية لا تتعالى على النص الشكسبيرى أو تدعى التفوق (العصرى) عليه فتمزقه وتهد معماره البنائى وتنسف رؤيته الفكرية بحجة التجريب ، ولا تتخاذل فى نفس الوقت أمام عظمة هذا النص ، فتقدمه بصورة متحفية (أركيولوجية) باسم قداسة النص ، بل هى رؤية تحاور النص من لحظة زمنية مغايرة ، تحترم مادته وبناءه ، وتضيف وتبدل فى بعض مواقفه ولغته لتناسب جمهوره المتلقى ، اعتمادا على النص الذى أعاد ترجمته د. «جمال عبد المقصود» ، مستفيدا من كل الترجمات العربية السابقة ، وواعيا بلغة عصره ومفرداته .

ولأن الظواهر الطبيعية كانت تشكل فى زمن «شكسبير» وجودا مثيرا للتساؤلات بالنسبة للإنسان ، فيربط بين ما يحدث أمامه من ظواهر لا يمسك بسهولة بكنه حركتها ، وبين ما يقع له

وفيه من أفعال ، أو يتوقع وقوعها له مستقبلا ، دون أن يعرف حقيقة حدوثها ، ولذا فظهور شبح ملك الدانمارك الراحل بزيه وقناعه العسكريين لبعض من أهله ، فى مفتتح مسرحية (هاملت) ، ينذر بحدوث مأساة و« فتنة غريبة» فى المملكة التى تسلل الفساد إلى أركانها ، فلم يحدث أن ظهر مثل هذا الأمر من قبل ، وعليه يبنى «شكسبير» مسرحيته منطلقا من ظلمة منتصف ليل بارد ، ومن على إفريز ضيق فوق قلعة (السينور) الملكية ، وفى لحظة حراسة لهذه القلعة مقر حكم الدانمارك ، والمهددة بهجوم خارجى من أمير النرويج الشاب «فورتنبراس» ، الذى يجيش فيالقه الخاصة لاستعادة أرضه التى حصل عليها الملك الراحل «هاملت» الأب ، وضمها لأراضيه ، عقب مبارزته للملك «فورتنبراس» الأب ، ووفقا لاتفاق معقود بينهما وثقة بقوانين الفروسية فى ذاك الزمان ، حصل المنتصر على أراضى الخاسر ، وضمها لمملكته ، وها هو ابن الخاسر يتحرك لاستعادة ما أخذ منه ، بجيش من المرتزقة لقاء قوتهم ، لذا تخشى الدانمرك من غزو «فورتنبراس» الشاب لحدودها وقصر الحكم ، بعد موت «هاملت» الأب ، الذى كان وما يزال سبب هذه الحرب المندلعة بين الدولتين ، فتعمل على صناعة مدافع نحاسية كثيرة ، وشراء معدات الحرب من الخارج ، وبناء السفن بشكل مكثف ، وتجرى حراسة شديدة على القصر ، ومن ثم

تبدأ حبكة المسرحية دراميا بظهور ذلك الشبح المنذر بكارثة قادمة ، فى لحظة فاصلة ومتوترة من حياة هذه المملكة ، وقد جاء «هوراشيو» ، صديق الأمير«هاملت» ، هذه الليلة ليتعرف على كنه هذا الشبح الغامض ، الذى ظهر مرتين من قبل للحراس الأوفياء ، دون أن ينبس لهم بكلمة ، وقد أثار هذا الظهور الشبحى أمام «هوراشيو» موقفا مماثلا حدث قبيل سقوط الحاكم الرومانى الجبار «يوليوس قيصر» حيث راحت أرواح الموتى تجوب شوارع روما ، وحلت الكوارث بالشمس ، واضطربت الكواكب ، وخسف القمر ، «وها هى ذى الأرض والسماء معا تبديان لبلادنا ومواطنينا دلائل كتلك ، تشير إلى أحداث عنيفة ... كأنها رسل تسبق الأقدار دوما ، وفاتحة لما سيتلوها من دلائل» ، مشيرا بذلك لظواهر طبيعية وغير طبيعية تظهر فى الواقع وتنبئ بما سيحدث ، مستفيدا ، «هوراشيو» وخلفه المؤلف ، من التاريخ ، أو من الأساطير التى دارت حول التاريخ (الرومانى خاصة) فى الدراما ، كما أن «شكسبير» نفسه يذكر متلقيه بهذا القول بما قدمه فى مسرحيته السابقة والمعنونة باسم بطلها (يوليوس قيصر) ، والتى عرضها قبل عرض مسرحيته بسنوات قليلة (١٥٩٩) ، فيحيل مشاهده إليها ، ويربط بين وقائع أعماله بصورة ذكية ، فضلا عن ربطه بين زمن واقعه المسيحى (موسم عيد ميلاد المسيح) ، وزمن الرومان الوثنى

(إله النهار) فى متن الحديث الواحد دون أى شعور بالغرابة ، وينتهى الأمر لدى «هوراشيو» بضرورة إخبار الأمير «هاملت» بما حدث ، وقد عاد من بعثته بإنجلترا إلى الدانمارك لتشييع جنازة والده الملك ، الذى مات فجأة وهو نائم بحديقة قصره .

فضل «شكسبير» كمؤلف أن يبدأ حبكة مسرحيته من لحظة ظهور الشبح وسط ظلمة ليل الدانمارك ، ليضع جمهوره منذ اللحظة الأولى فى ظلمة ليل طويل يبدأ بظهور شبح ملك مغتال ، لينتهى ذات مساء بحفل تقتل فيه كل شخصيات الأسرة المالكة بيد بعضها البعض ، بسبب جرم قتل الملك المعظم ، بينما فضل المخرج «د. هانى مطاوع» أن يبدأ حركة عرضه المسرحى ، من خارج الدانمارك بأكملها ، بمشهد افتراضى غير مكتوب فى النص الأصلى ، حيث يبدو لنا «هاملت» متدربا مع زملائه من شباب أرستقراطية ذلك الزمان فى درس من دروس المبارزة بالسيف فى المدرسة الملكية بلندن ، قبيل معرفته بخبر موت أبيه ، ليكشف لنا عن عالم «هاملت» فى بلاد الغربة عن بلاده ، حيث كان يعيش متلقيا تعليمه فى المدارس الإنجليزية الملكية ، فهو شاب جاد ، عاشق للفروسية قيما وفنا ، يأتيه صديقه وزميل دراسته «هوراشيو» ليخبره بموت أبيه الملك ، ويطالبه بضرورة العودة لبلاده لتشييع جنازته ، وهى مقدمة مسرحية ذات دلالة تكشف عن نفسها فى التناقض بين فروسية

المدرسة وغياب تلك الفروسية فى الدانمارك ، وبين ضياء عالم «هاملت» الفارس ، وظلمة مجتمع استشرى فيه الفساد وارتكبت فيه المحارم بليل ، فضلا عن الكشف عن حال فتى شريف قبل معرفته بموت أبيه ، وما آل إليه هذا الحال بعد المعرفة الأولى بالموت ، ثم المعرفة الثانية بالمتسبب فى هذا الموت ، وتقدم لنا وجها غير متداول عن شخصية (هاملت) فهو ليس بالمثقف الغارق فى كتب التأمل الفلسفى ، بل هو الفارس المتعلق بفنون النبالة والتفوق الجسدى.

لذا ما إن يعود «هاملت» لبلاده حتى يجد كل شيء على غير ما آمل أن يكونه ، ويضعنا العرض أمام المشهد الثانى المثبت فى النص الشكسبيرى ، حيث تمتد قاعة العرش فى فضاء المسرح ، ويبرز كرسيان ضخمان فى عمقه ، وعلى مرتفعات كأنها الهرم المتدرج ، فيؤسسان عرشا بعيد المنال من صاحبه ، فى الوقت الذى تهبط فيه من سماء خشبة المسرح متدليات ذهبية كأنها الأسهم الموجهة من السماء المضطربة لموت الملك غيلة لتنغرس فى لحم الأرض المهتزة ، ويدخل «كلوديوس» أخو الملك الراحل وعم الأمير «هاملت» ، عائدا من حفل تتويجه ، وقد صار ملكا شرعيا للبلاد وزوجا لامرأة الملك السابق وأم الأمير الذى كان له حق تولى الحكم بعد أبيه لولا هذا الزواج ، مما يشكل لدى الفارس «هاملت» هموما متداخلة : فالأب

الحاكم القوى المنتصر دوما قد مات ميتة تثير الريبة فى أعماقه ، والأم الحنون التى كانت معشوقة أبيه قد صارت بسرعة زوجة لأخيه بقران محرم ، والعرش المحق له قد ضاع منه بتلك الزيجة المشبوهة ، لذلك ألقى به المخرج بثياب الحداد الملكية خارج إطار المسرح (البروسينيوم) الأصلى ، ومنح فضاء المسرح بأكمله لمن استطاع بالحيلة والإغواء الحصول على التاج والملكة معا ، مزهوا بزيه الأبيض الذى يتصور أنه يمكنه به إخفاء جريمته غير المعلنة حتى هذه اللحظة ، ومعه الملكة «جرترود» فى ثوبها العاجى وبقية حاشيته ، ملقيا عليهم خطبة يعلن فيها عن حزنه لموت أخيه ، وعن قراره مواجهة الواقع بالزواج من زوجة الأخ الراحل ، والتصدى للأمير المهدد بجيشه للمملكة «فورتنبراس» ، والذى تصور أن موت «هاملت» الأب قد أوهن بأس الدولة ، فأرسل من يطلب منهم تسليم الأرض التى تنازل عنها أبوه بعقود وثقها القانون ، ولذا فقد قرر الملك «كلوديوس» أن يرسل لعم «فورتنبراس» الشاب (أخا «فورتنبراس» الأب والذى حل محل أخيه فى الحكم فأصبح ملك النرويج) و« الذى لم يسمع بعزم ابن أخيه (على الحرب) - لأنه عاجز طريح الفراش - حتى يثنيه عن المضى فى هذا السبيل » ، أن يرسل له برسالة مع «كورنيليوس» و « فولتماند » ، سفيراه لملك النرويج لإيقاف ابن أخيه عن محاولة الحرب مع

الدانمارك لاسترداد الأرض الضائعة ، كما يوافق على عودة «لايرتس» ، ابن مستشاره «بولونيوس» وأخي «أوفيليا» ، إلى فرنسا ، بعد أن عينه ، وفقا للعرض المسرحى ، مفوضا للدانمارك فى سفارتها بباريس .

يحاول «كلوديوس» أن يجتذب الفتى الشارد «هاملت» لعالمه ، محاولا إضفاء شعور أبوى على وجوده داخل معيته ، فيرفض «هاملت» بإباء هذه المحاولة ، داخلا بحركته الجسدية لفضاء القصر المغتصب ، معلنا إصراره على عدم نفى ذاته خارج دائرة الحكم ، ومؤكدا للملك أنه قد يكون قريبا له باعتباره عمه وزوج أمه ، ولكنه لن يكون له يوما ابنا ، مشيرا بذلك لانفصام العلاقة الأبوية العطوفة بينهما ، مما يتيح له يوما الخلاص منه ، دون أى شعور بالذنب لارتكاب جريمة قتل الأب ، وموافقا على البقاء داخل جدران المملكة دون أن يكون فردا فيها ، مما يعنى اغترابه نفسيا منذ هذه اللحظة عن الجميع ، بمن فيهم حبيبته «أوفيليا» ، فقد انهار العالم أمامه ، وتفتتت علاقته به ، وهو ما جعله يتمنى فى مناجاته بعد ذلك الموت الانتحار للخلاص من مأزق الاغتراب الوجودى الذى وجد نفسه فيه ، مترددا فى الإقدام عليه بحكم تدينه من جهة ، حيث ينتمى «هاملت» لأسرة بروتستانتية ، ويتعلم فى لندن بجامعة (ويتنبرج) اللوثرية ، لذا يقول لنفسه : «لو أن شريعة الإله السرمدى لا تحرم على المرء

أن يقتل نفسه » ، وأيضا لفروسيته التى تأبى عليه عدم مواجهة المخاطر من جهة ثانية ، لذا يتردد ويقارن بين ملك قوى محب لزوجته وملك شديد المجون اغتصب فى نظره الملك والزوجة ، بين عالم كان هو فيه بؤرة حركته ، وآخر قام بتهميشه ويود استقطابه لدائرة لم يعد هو محورها ، فشعر بالضعف تجاه هذا اللغز الذى حول الكون فى لحظة من النقيض للنقيض ، ومن ثم رأى كفارس أن الضعف امرأة ، فقد خانت أمه أباه ضعفا منها تجاه الأخ القاتل ، فصارت زوجة له ، وهى بعد بنفس الحذاء الذى سارت به خلف جثمان أبيه ، ومن ثم فالخيانة بالتبعية وبالنتائج امرأة ، خاصة وقد فجع فى أمه التى كان يراها عاشقة لأبيه ومعشوقة منه ، ومع ذلك فقد تزوجت عمه بعد شهر واحد ، وهو زواج من وجهة نظر مسيحية بروتستانتية محرم ، حيث تحرم هذه الشريعة زواج الأخ من زوجة أخيه المتوفى ، وبالتالى ازدوجت عنده الخيانة بالعهر .

وجد «هاملت» نفسه فى مواجهة لغز يستشعره دون أن يمسك بحقيقته ، فقرر أن (يكون) داخل هذا العالم الردىء ، و(ألا يكون) بعضا منه ، وصارت تلك مأساته التى ستودى بحياته وحياة كل من صنعوا أسس مأساته ، وأضحى السواد لون زيه المفضل ، وأمسى بذلك منفيا داخل مجتمعه الصغير ، حتى محبوبته «أوفيليا» ، فقد نصحها أخوها «لايرتيس» ، قبل

رحيله ، بضرورة نسيان هاملت ، واعتبار علاقتها به مجرد نزوة مراهقة عابرة ، فثمة فوارق بينهما اشتد وضوحها مع موت الملك الأب ، ف«هاملت» كأمير «خاضع لمولده» ، تتعلق إرادته بوضعه الطبقى والاجتماعى كأمير للبلاد ، لذا فإرادته فى اختيار الشريك ليست حرة ، وإنما هى متعلقة بأمن الدولة كلها وسلامتها ، ولابد لاختياره أن يوافق مطلب هذه الدولة ، التى هو رأس له ، ويستسلم له ، فثمة مواضعات اجتماعية ذات هيبة مقدسة تجعل الملك أو الأمير ابنا لقواعد صارمة ، كما أنه مطلوب منها كفتاة المحافظة على شرفها ، وضرورة الابتعاد عن مرمى الشهوة ، والالتزام بالفضيلة التى لا تسلم من سهام الاغتياب ، ويؤكد الأب «بولونيوس» ، بعد رحيل ابنه ، على قوله هذا ، مغاليا فى تحذير «أوفيليا» من «هاملت» وعشقها له ، فهى بعد فتاة غريرة ، وهو يقف موقفا غير مؤيد مثل ابنه لعلاقتها به ، ويرى أن عروضه الغرامية عليها هى عروض زائفة ، وأنها تعرض نفسها فى ذات الوقت بثمن بخس ، وعليها الإقلال من رؤية «هاملت» وأن تجعل اللقاء به «أغلى من أن يكون استجابة لأمره» ، ويأمرها بعدم تضييع الوقت بالحديث إلى الأمير المعذب ، فتعلن طاعتها له ، وتمتنع بالفعل عن اللقاء به ، وهو الأمر الذى يستثيره ، خاصة بعد أن ذهب ذات ليلة لمقابلة هذا الشبح المتخفى فى زى والده ، حيث يجد نفسه فى مواجهة قوى

الطبيعة العاتية ، والتى يرى شكسبير أن البشر فى صراع دائم معها ، هى تعده ألعوبة بيدها ، وهو يعدها عدوّا غاشما لابد من قهره ، وخلف جدران القصر العالية ، التى أنشأها مصمم الديكور «محمود حجاج» على المسرح ليجعل من قلعة (السينور) مكانا منغلقا على ذاته ، بعيدا عن حركة الجماهير خارجه ، يبرز الشبح لهاملت وصحبه مطبوعا على شاشة خلفية ، وينادى «هاملت» وكأنه قدره الذى يشده لعالم آخر ، داعيا إياه لمكان أكثر عزلة ، وأبعد عن الجميع ليسره بسر خاص ، وبالفعل يطيعه الفتى بشجاعة ، ثم يعود ليدفع أصحابه بصوت الشبح المرفرف خارج القصر للقسم على السيف بعدم الحديث لأى شخص بما شاهدوه ، ويقول لهم ما تفتق عنه ذهنه من خطط مستقبلية ، عما سيبدو عليه فى الغد القريب « فربما أجد من الملائم بعد اليوم أن أتظاهر بالبلاهة والجنون» وعليهم ألا يندهشوا أو يكشفوا عن معرفة سابقة بما انتواه ، خاصة وقد أدرك للحظة أنه ولد ليصلح ما أفسده الزمان ، ولذا فهو قادم من أجل مهمة ليست بالميسرة ، ولا تتعلق فقط بالثأر لأبيه ، وإنما لكى يعدل ميزان الكون الذى اختل من الرأس ؛ رأس الحكم .

يخبر «هاملت أصحابه بهذا القرار ، دون أن يقول لهم ما قاله الشبح له ، ودون أن يقدم لنا المخرج هذا المشهد (وهو المشهد الخامس وفقا للنص الشكسبيرى) ، والمعتاد تقديمه فى

سياق العرض المسرحى بين مشهد وصول «هاملت» لإفريز سطح القلعة المطل على البحر ، ومشهد عودته من مقابلة الشبح ، حيث يعرف المشاهد ما لا يعرفه أصحاب «هاملت» من معلومات عن الشبح وأقواله له ، على حين فضل المخرج د. «هانى مطاوع» أن ينقل مشهد المقابلة من سطح القلعة المكشوف ، لحجرة نوم «هاملت» ، وأن يظهر متحدثا له عبر حلم كابوسى ، تعذبه فيه كائنات صغيرة (أقزام) ، وكأنها مخلوقات عالمه الذى لم يعد واقعيا ، بل صار أقرب للوحات التعبيريين التى تسبح فيها كائنات غرائبية ، ومن ثم يصبح هذا الشبح جزءا من هذا العالم الغرائبى الوحشى الذى وجد «هاملت» نفسه داخله ، فصار شبح الأب هاجسا نفسيا يطارده فى منامه وأحلام يقظته ، ولا يتركه حتى فى لحظات انفعاله الحادة مع أمه فيما بعد .

تتجلى روح الأب ل «هاملت» كشبح قادم من (المطهر) أو البرزخ الواقع بين الحياة الدنيا الفانية والحياة الأخرى الخالدة ، يخاطب فيه « طبيعته السوية» التى لابد وأن ترفض عدم الاستواء فى الطبيعة ، وغياب العدل فى المجتمع ، ويطالبه بالانتقام ممن اغتاله ، ويخبره بأن الثعبان الذى قيل أنه لدغه نائما ما هو إلا العم «كلوديوس» لابس التاج حاليا ، بعد أن استطاع أن يستميل إلى شهواته المخزية الملكة التى كانت فى مظهرها غاية

فى الفضيلة ، ثم يصف له كيفية قتله بالسم بيد الأخ الذى أغوى الزوجة ، واستباح المحرمات ، فسلب منه فى لحظة الحياة والعرش والزوجة ، ودفعه للموت وحسابه قبل أن يتطهر أو يلتمس الغفران ، وهو أمر مهم بالنسبة لهاملت المتدين ، لقد قتل الأب بيد العم وغواية الأم ، وصار العرش سرير زواج محرم ، غير أن الشبح فى مطالبته لابنه بالثأر سرعان ما ينبهه بضرورة قتل العم فقط فهو المذنب ، دون التعرض بسوء لأمه ، « لا تدع نفسك تدبر أى مكروه لأمك ، دعها للسماء ولتلك الأشواك المستقرة فى صدرها ، تخزها وتوجعها » ، ويخاطب «هاملت» الشبح بعد رحيله عن فضاء حلمه وكأنه يخاطب نفسه : «أجل سأمحو من صفحات ذاكرتى كل ما سجلته من توافه حمقاء ، كل مأثورات الكتب ، كل صورة سابقة وكل انطباع سطره فيها الشباب وأكدته الملاحظة . ستعيش وصيتك وحدها فى سجل فكرى وسفره ، نقية لا تشوبها من دنايا الأمور شائبة » ، ويكتب هاملت تعليقه الخاص فى دفتره الذى يحمله معه عن نذالة عمه ، ويقسم على السيف بضرورة الفعل ، فالفارس المتجلى فى أعماقه يرفض أن يتخاذل عن أمر صدر له من أبيه الحاكم ، والقسم على السيف يجعل الفعل قادمًا لا محالة .

لقد ظهر شبح الأب ليفجر الحدث الدرامى ، وينقل

«هاملت» الشاب من حال لآخر ، فثمة معرفة جديدة صارت فى عقل «هاملت» ، سواء جاءته بالظهور المادى الخارجى أم بالإلهام والاستضاءة الداخلية ، غير أن ثمة تمهيدًا لشخصية وحال هاملت السابقين يمهدان الطريق لتحوله نحو فعله الدرامى القادم ، فقد شك «هاملت» قبيل ظهور الشبح فى عمه وفى زواجه السريع بأمه ، وجاء قول الشبح ليؤكد على ما اعتمل فى داخله ، أو كان مجرد هاجس فى عقله دون دلائل ، ومن ثم تتوافق طبيعة الشخصية الدرامية مع حدث المسرحية ، فتؤثر بسماتها الخاصة فى حركته ، وتتبادل معه التأثير والتأثر ، فالقائد العسكرى «عطيل» حاد الانفعال ، يندفع لقتل الزوجة فور إثارته بوشاية من صديق كاذب ، دون أن يتوقف لحظة عن التفكير فى حقيقة الخيانة الملفقة للزوجة البريئة ، والملك العجوز «لير» يندفع بكبريائه وغروره فى طريق الضلال ، لعدم قدرته على نزع الأقنعة عن المتحدثين معه ، ويؤدى نزقه لانهيار مملكته وموت ابنته البريئة ، وكذلك «هاملت» الذى تتأسس شخصيته على مبادئ الفروسية وقيمها النبيلة ، والتى لا تندفع لخوض معركة إلا وفقا لشروط محكمة ، ولذا لا يندفع «هاملت» لقتل العم فور إخبار الشبح له بجريمة القتل ، سواء أكان هذا الظهور الشبحى مجسدا فى الواقع وفقا لتصورات المجتمع الإليزابيثى ، أو باديا فى حلم الشخصية وفقا لتفسير المخرج المصرى العصرى ،

الذى لا يرى للأشباح وجودا فى حياتنا ، بقدر ما يضع يده على أن وعى الشخصية بالواقع الذى تعيشه ، وقدرتها على ربط الوقائع بمقدماتها ، يجعلها تستشعر وجود فجوة معرفية فيما يحدث أمامها ، تتجلى فى لاشعورها المنفلت بحرية فى الأحلام ، عبر كيان شبحى يتراءى له فى منامه ، ويتجسد مسرحيا فى هيئة الأب المعذب المطالب بالانتقام .

يغيب الشبح عن حلم «هاملت» ، تاركا إياه معذبا فى يقظته ، مندفعا فى ردهات القصر المهتز دون هدف ، ويضعه أمامنا المخرج فى إحدى قاعاته مهدما ، لتعثر عليه «أوفيليا» فى بحث ليلى لها عن سبب الجلبة التى أحدثها وجوده بالقاعة ، وعلى ضوء شمعتها الصغيرة ، وفى تلامس مجنون مع جسدها الصغير ، ينفجر «هاملت» صارخا فى الكون ، بعد أن جسد لنا المخرج هذا المشهد الذى ستسرده «أوفيليا» قولا لأبيها فيما بعد ، عن دخول «هاملت» عليها فى غرفتها بهيئة وكلام غير طبيعيين ، والذى سيظن معه الأب «بولونيوس» أن «هاملت» قد صار مجنونا بسبب عشقه لابنته ، ومنعه إياها من رؤيته ، ويأخذها إلى الملك لإخباره بما حدث ، وبقاعة الاستقبال الملكية ، يعرف الملك بما صار إليه حال «هاملت» ، ويفسره بأنه بسبب موت الأب فجأة ، بينما تزيد عليه الأم سببا آخر هو الزواج السريع بينهما ، لذلك دعا الملك صديقا «هاملت» منذ الصبا «روزنكرانتز» و «جيلدنسترن» للإقامة بعض الوقت بالبلاط

كى يستميلا الفتى المعذب للهو ، ويخرجانه من حالة الحزن التى اعترته ، ويعرفان منه سبب تحوله ، بغرض علاجه عقب معرفته .

يكتشف «هاملت» خلال سعيه للقبض على حقيقة ما حدث ومستمر الحدوث أمامه ، أن الدنيا مجرد امرأة غانية ، مادامت المرأة ذاتها دنيا من الكذب والعهر ، وأن ظهور الشرف فى هذه الدنيا يعنى قيام الساعة ، كما يدرك فى لحظة وعيه بالعالم المحيط به أن بلاده قد صارت سجنا «من أسوأ السجون» ، باعتبار أن الدنيا كلها قد صارت بالنسبة له سجنا كبيرا به الكثير من المسجونين والعنابر والسراديب ، بسبب عدم قدرة هذه الدنيا على أن تتسع لطموحه اللامحدود ، ذلك الطموح الذى يرى أحد صديقيه أنه ليس «إلا ظل حلم» ، ويرد هاملت «الحلم نفسه ليس إلا ظلا» ، فيعلق صديقه الآخر «وأنى لأرى الطموح شيئا رقيقا كالهواء ، لا يعدو أن يكون ظل الظل» ، ومن ثم فمادام الطموح ظلا ، فالملوك وعلية القوم الطموحون ليسوا غير ظلال ، والحقيقة القائمة لا تتجلى إلا فى غير الطموحين من المتسولين ، فهم الوجود الحق ، وعليه فمجتمع «هاملت» المحصور داخل عالم النبالة ، هو مجتمع غير موجود ، أو على أقل تقدير هو مجتمع فى طريقه للزوال ، بعد أن تفتتت الأرض المقدسة ، وتزلزل اليقين الكامل بالمطلق ، ورغم أنه عادة ما يحذف ذلك

الحوار بين «هاملت» وصديقيه فى العروض المعاصرة المختلفة ، إلا أنه حديث مهم يحيلنا مباشرة إلى ما كان مطروحا وقتذاك من أفكار فلسفية ، عربية أندلسية المنشأ أو غربية التكون ، وعبر عنها فيما بعد الكاتب الإسبانى الكبير «كالدرون دى لاباركا» فى مسرحيته المعنونة ب (الحياة حلم) ، كما تمهد لفكرة التمثيل التى سينتهزها «هاملت» ، بمناسبة إحضار صديقيه لفرقة (التراجيديا فى المدينة) ، والتى كان «هاملت» نفسه يسر بتمثيل ممثليها حينما كان فى المدينة ، وذلك لتسليته ، غير أنه ينتهز وجود هذه الفرقة ليهرب من مراقبة القصر له ، وليمتحن هاجسه الداخلى ، باختبار عملى ، تقدم فيه الفرقة أمام الملك مسرحية قديمة لها ، هى (مصرع جورنزاجو) بعد إضافة بعض الأبيات لمشاهدها بيد «هاملت» نفسه ، يكشف بها هذا الأخير حقيقة ما فعله الملك من جرم ، عبر ردود أفعاله ، حيث يتم تجسيد مشاهد (ممثلة) تشابه نفس الجريمة (الواقعية) التى تمت فى غياب «هاملت» ، والذى يعلق فى مونولوج له على قدرة الممثل الذى يستطيع أن يخضع روحه لخياله فإذا هو يكسو وجهه بالشحوب ويملأ عينيه بالدموع ، ويطبع على وجهه الجنون ويتهدج صوته وتتسق أفعاله وحركاته مع ذلك الخيال ، حزينا على شخصيات خيالية ، فلا يقدر المتلقى لهذا السلوك أن يدرك للحظات الحقيقة من التمثيل ، وأن يفك التشابك بين الواقع الفعلى

والتشخيص له ، كما لم يدرك «هاملت» نفسه الفارق بين تجلى الشبح له فى الواقع وتجسده له فى حلمه الكابوس .

وبينما يختبر «هاملت» واقعه ليصل إلى الحقيقة الكاملة ، التى تؤكد يقينه الكامل بوجود الشبح ، وتمسكه بالمعلومات التى نقلها إليه ، فعلا أو حلما ، يدبر الملك الحيلة تلو الحيلة للقضاء على «هاملت» ، بداية من إرسال صديقيه برسالة لملك إنجلترا تطالبه بقتل «هاملت» خلال رحلة له إليه ، فيكشف «هاملت» الحيلة ويقلبها على صاحبيه ، مرورا بمحاولة إثبات جنونه ، بالاتفاق مع مستشاره «بولونيوس» ، بحيلة الاختفاء خلف ستار ، بينما تقابل ابنته «أوفيليا» متدثرة بردائها الوردى «هاملت» فى الممشى الذى يسير فيها يوميا ، لكى يتثبتا من جنونه ، وإن أدت هذه الحيلة لقتل «هاملت» لبولونيوس» المختبئ خلف الستار ، رغبة منه بأن يكون الملك نفسه ، فضلا عن موت «أوفيليا» غرقا فى البحر ، بعد أن جنت لموت أبيها وارتدت ثوب العرس الأبيض وهى تسير دونما انتباه للموت ، وصولا لحيلة استخدام «لايرتس» العائد من باريس للانتقام لموت أبيه فغرق أخته ، ودفعه لمبارزة «هاملت» فى لقاء عام ، بسيف مسموم وشراب خلط بالسم ، تشربه بطريق الخطأ الأم فتموت ، ويقتل «هاملت» غريمه «لايرتس» ، بعد أن يكون هذا الأخير قد جرح ذراعه بالسيف المسموم ، فيتأكد «هاملت» أنه ميت

لا محالة ، وأن الملك هو قاتله وقاتل أمه باعتراف «لايرتس» ، ومن ثم فهو قاتل أبيه من قبل ، فلا يملك غير أن يغرس سيفه فى صدره ، لينهى بذلك الحدث الدرامى الذى بدأ بقتل الأخ لأخيه ، وانتهى بمذبحة عائلية ، تاركا البلاد نهبا لأى محاولة هجوم خارجى ، سواء من الأمير المنتصر «فورتنبراس» ، الذى فضل العرض المصرى حذف ظهوره فى الدقائق الأخيرة منه ، بعد أن عاد فى النص منتصرا على البولنديين ، ومطالبا فى حقه من الأرض التى حصل عليها «هاملت» الأب من أبيه ، أو سواء من أى منتهز آخر لفرصة خلخلة الدولة وتهرؤ نظامها الداخلى وموت كل حكامها .

لقد مجد العرض المصرى عقل «هاملت» وأدار فعله الدرامى بين الوعى اليقظ وأحلام اللاوعى النشط ، وأثار التساؤل حول ذلك اليقين الكامل الذى يسبغه «هاملت» على جريمة القتل التى ارتكبها عمه فى حق أبيه ، فثمة غموض يكتنف الأمر بأكمله ، فالشبح لا وجود حقيقى له ، وإنما هو متبدٍ فى أحلامه ، والجنون مجرد ادعاء ، وجريمة قتل الأخ لأخيه مجرد رواية يسردها شبح بإذن «هاملت» وتمثيل تقدمه فرقة مسرحية فيما بعد بصياغة «هاملت» نفسه ، لذا قد تكون الحقيقة التى يظنها «هاملت» مجرد وهم أو تصور ابن فقد أباه بالموت ، وأمه بالزواج من آخر ، وعرشه باستيلاء هذا الآخر عليه . هذا

الغياب لليقين الكامل بصدق «هاملت» وبحقيقة ما حدث ، الذى يسرى فى أوصال العرض المصرى ، هو سر خروج الجمهور المتلقى منه قلقا ، ومحاولة فرض كتاب الصحف تصوراتهم المسبقة على النص الشكسبيرى ، بما فيها لغة «خليل مطران» الفخمة ، وأداء ممثلين عظام ، ينتمون لأزمنة ولت ، مثل «ريتشارد بيرتون» أو لورانس أوليفيه » و « كريستوفر بلامر » و« كرم مطاوع » ، وحتى «محمد صبحى » و « ميل جيبسون» فيما قبل عقدين أو عقد واحد من الزمان ، هو نوع من تجنب الصدمة التى يحدثها هذا العرض لدى متلقيه ، بسبب خلخلته لليقين الكامل الذى يتمنى المتلقى أن يحققه الفن له .

كما قدم العرض المصرى رؤية عصرية تتمازج فيها الثقافات وتعبيراتها الفنية المختلفة فى رؤية متكاملة ، حيث تتجلى موسيقى الروسيين «كورساكوف» و « خاتشادوريان» والفرنسى «بيزيه» مع نص الإنجليزى «شكسبير» المترجم للغة عربية سهلة بيد د. «جمال عبد المقصود » ، ورقصات كلاسيكية وعصرية ، وأزياء صممتها «نعيمة عجمى» تجمع بين خطوط العصر الإليزابثى » وخطوط العصر الحديث ، وديكور «محمود حجاج» الذى يشى بضخامة وكلاسيكية عصر يتهاوى ، وأداء تمثيلى غير مؤسلب ، يبرز فيه «فتحى عبد الوهاب» فى دور «هاملت» ، والذى يقدمه شابا واهن العزم والصوت ، وإن كان واعيا بكل ما

يدور حوله ، وبما يفعله ، فهو مدع للجنون وممثل لمظاهره ، ويستطيع بالفرقة المسرحية أن يدير عرضا مسرحيا داخل عرضه المسرحى ، مختبرا به الملك القاتل ويكشف أمره ، ويكشف عن ادعائه الجنون لأمه فى مخدعها ، وهو يحاكمها بقسوة عما فعلته فى حق أبيه ، وهو ممزق بمعرفته هذه من جهة ، وبتناقض معرفته مع تدينه ، الذى جعله غير قادر على الانتقام من أمه ، ليس فقط لشبهة وجود علاقة أوديبية أو شعور أيروتيكى نحوها ، بقدر ما يتصل بالعلاقة الأخلاقية التى يقدسها «هاملت» تجاه الأم ، فضلا عن دفع «هاملت» لحبيبته «أوفيليا» للذهاب إلى الدير ، حفاظا منه على عفافها من جمالها البرىء ، فى زمن صارت الخيانة فيه فعلا موصلا لسدة الحكم ، لذلك يسخر «فتحى عبد الوهاب» موهبته الجلية فى تجسيد شخصية «هاملت» الفارس المهزوم بشكل يفوق أدواته التكنيكية ، ويقدم صورة مغايرة لما نتصوره عن «هاملت» ، فيتجاوز التأمل الهادئ ولحظات المناجاة المعزولة عن العالم ، ليقدم ذاته كإنسان وجد نفسه فجأة نهبا لشكوك حادة تجاه عالم لم يكن يوما يرى فيه غير وجود تافه فى معية أبيه الملك المعظم ، ، وقد نجح «فتحى» فى تجسيد هذه الشخصية ببراعة ، داخل منظومة من الأداء الذى لا يؤسلب نفسه داخل أنماط كلاسيكية متحجرة ، ولا ينسى لحظة أنه يقدم عملا رصينا قابلاً للتجدد كل لحظة .

وبرعت معه «ريهام عبد الغفور» فى تجسيد شخصية «أوفيليا» المحبة لهاملت ، الرقيقة رقة الربيع وهو ينساب فى جدول ماء صاف ، وفجأة تواجه عاصفة الجنون المصطنع من حبيبها ، فضلا عن موت أبيها خطأ بيد من أحبته ، فتصاب هى بالجنون ، وتفقد حياتها فى بحر متلاطم الأمواج ، كما برع «أحمد مراد» فى أداء شخصية «لايرتس» شقيق «أوفيليا» ، المنافس لهاملت فى الزهو بنفسه وفى فنون المسايفة ، والساعى للانتقام منه بسبب قتله لأبيه ، والذى يلقى حتفه فى مشهد النهاية بنفس السيف المسموم الذى خدش به كتف «هاملت» وأودى بحياته ، وعلى نفس الوتيرة تميز من جيل الشباب «ياسر على ماهر» فى دور «هوراشيو» صديق «هاملت» الوفى والذى ترك له هذا الأخير وصيته فى سرد حكايته للتاريخ ، و«جهاد أبو العينين» فى دور «روزنكرانتز» صديق «هاملت» الآخر ، والذى حمل مع صديق ثالث رسالة سرية من الملك الخائن لملك إنجلترا ليقضى على «هاملت» ، فيوقعهما فى مصيدة الموت .

برع هذا الجيل الشاب فى تقديم رؤية العرض ، فى حضن جيل أكبر تميزاً بالموهبة والخبرة وامتلاك أدواته التكنيكية ، تمثل فى «ليلى طاهر» فى دور الملكة الأم ، و«عبد الرحمن أبو زهرة» فى دور العم الخائن ، و«رشوان توفيق» فى دور والد

«أوفيليا» ، وامتزجت الأجيال كما امتزجت اللغات الكلامية وغير الكلامية ، داخل فضاء مسرحى صاغ رؤيته الكلية مخرج ممتلك لأدواته ، واع بدور المسرح كوسيط تعبيرى جمالى ، يتسلح بقوة الفكر ، ويسعى لمخاطبة كل الفئات دون تعال عليها أو على النص المكتوب .

(٣) طومان باى بطلا تراجيديا
زفرة السلطان الأخيرة على باب زويلة

عندما ندلف إلى صحن وكالة الغورى ، فنحن ندلف إلى تاريخ محدد يتجلى فى هذا الصحن المكشوف ذى الفسقية بوسطه ، والمحاط بحجرات من الحجر مقببة ، تعلوها غرف للمقايضة ووحدات سكنية تنتهى بطابق علوى به مشربيات ، إنه تاريخ المماليك الجراكسة ، غير أن تاريخ المبنى ، حينما يحتوينا ، إنما يحتوى الحاضر داخله ، لذا يظل الفعلان الماضى والحاضر يتجادلان فى فضاء المكان ، خاصة عبر عرض مسرحى يعتمد على نص تدور وقائعه فى الأماكن المحيطة بذات المكان ، وفى زمن تأسيسه ونهاية أيام مؤسسيه ، ومن ثم لا يصبح الماضى مجرد عبق تاريخى على جدران المكان ، وإنما فعل مسرحى يستدعى التاريخ ويعيد تجسيده أمامنا ، عبر فعل درامى ، ليجادل معنا فى لحظتنا الراهنة وهمومنا المعيشية والفكرية الحالية .

وعندما اختار المخرج عبد الستار الخضرى أن يقدم نص فكرى النقاش «السلطان الأخير» فى صحن الغورى ، فقد اختار بالضرورة عملا تتناسب مادته ورسالته مع الطبيعة التاريخية للمكان ، وتتناسب صيغته الفنية مع الطبيعة السينوجرافية

والجمالية لذات المكان ، فالوكالة هى بناء أنشأه السلطان قنصوة الغورى فى أوائل القرن السادس عشر الميلادى (أوائل القرن العاشر الهجرى) ليستخدم مبيتا للتجار ومقرا للمقايضة بينهم ، ووقائع النص المسرحى تدور عقب هزيمة هذا السلطان (الغورى) ومقتله على يد جيش سليم شاه العثمانى فى موقعة مرج دابق ، وتولى ابن أخيه (طومان باى) الحكم من بعده (لفكرى النقاش نص سابق باسم «النسر الأعمى» يعرض فيه للأيام الأخيرة لطومان باى ، ويشكل أحد أجزاء الثلاثية التى كتب جزءين منها ويزمع الانتهاء من الجزء الثالث) ، فالمكان هنا له صلة وثيقة بالأحداث التاريخية التى يعرضها (النص الدرامى) ، كما أن له صلة ما - منقوصة نوعا ما - بالبنية المسرحية التى يقدم عبرها (العرض المسرحى) ، مع التداخل العميق بين النص الدرامى والعرض المسرحى ، والتشابك الصراعى بين الدراما والتاريخ ، وكذلك بين وقائع الأمس البعيد ونظائرها فى الأمس القريب وتأثير كل منهما فى المرحلة اللاحقة عليها .

فنص فكرى النقاش يقوم على الاستقراء الواعى للتاريخ المصرى ، واختيار لحظات التحول الأليمة فى هذا التاريخ ، استهدافا لاكتشاف إمكانية خلق بطل تراجيدى «مصرى» أو «عربى» بوجه عام ، على مستوى الإبداع الدرامى من لحظات

الانكسار ، وفى نفس الوقت استهدافا لفحص الحاضر (غير المكتمل) فى الماضى (المكتمل) ، وفرز كل منهما عن الآخر رغبة فى استشراف مستقبل الحاضر الذى نعيشه فى ضوء مستقبل الماضى الذى كان ، خاصة وأن اللحظة التاريخية التى يلتقطها ويقدمها عبر مسرحيته ، هى لحظة فاصلة فى تاريخ البلاد حضاريا وفكريا ، فعقب هزيمة الغورى فطومان باى ، انهارت تماما دولة المماليك التى كانت قد تخلخلت منذ زمن سابق ، وتحول المجتمع العربى كله إلى إقطاعيات متجزئة ومتناحرة ، وتحولت مصر من سلطنة ذات مهابة إلى ولاية تابعة للباب العالى فى استطنبول ، كما تم سحب الزعامة الدينية منها ، بترحيل آخر الخلفاء العباسيين ؛ الخليفة «المتوكل على الله» منها إلى العاصمة العثمانية ، وتم تفريغ مصر من قيادتها وشيوخ طوائفها من العلماء والقضاة وأرباب الصنائع والحرف ، ففقدت مصر زعامتها الحضارية والعمرانية ، فضلا عن تعطيل العثمانيين لسير الحركة العقلية والفكرية فى البلاد ووقوفهم ضد تراث الإنسانية المتقدم وإغلاقهم لحدودهم الغربية عما يحدث من تطور حضارى فى أوروبا الملاصقة لهم ، فدخلت مصر ، ومعها العالم العربى عصرا مظلما هيمنت فيه النزعات الصوفية والميتافيزيقية ، وغابت عن مدارسها وأزهرها الدراسات العلمية والعقلانية ، وانحط الأدب والإبداع ، وخلخلت الهزيمة

الساحقة ثقة الإنسان المصرى فى ذاته ، وظل كذلك قرابة القرنين ونصف القرن ، حتى هبة الرجال بقيادة على بك الكبير عام ١٧٦٩ ، وإعلانه استقلال مصر عن الدولة العثمانية ، ثم ما ترتب على ذلك من هبات وانفجارات اجتماعية ، عبرت عن نفسها بقوة فى مواجهتها للحملة الفرنسية على مصر عسكريا (١٧٩٨- ١٨٠١) ، دون أن تصد نفسها عن منجزات أوروبا العلمية ، فقد كان التمهيد سابقًا على ذلك بربع قرن تقريبا من الزمان ، ونتيجة لتفاعلات الواقع الاجتماعى ذاته .

إن القراءة الصحيحة لنص «السلطان الأخير» لا تعتمد فقط على كونه نظاما من العلامات والشفرات المسرحية ؛ اللغوية أساسا ، حوارا ونصا موازيا ، وإنما أساسا باعتباره صراعا بين إرادات متناحرة ، تتجلى نصا عبر الدلالات اللغوية ، وعرضا عبر مجموعة ضخمة من الدلالات المسرحية البصرية والسمعية المتشابكة ، والتى تستهدف إيصال رسالتها الفكرية عبر بنيتها الجمالية ، فالبنية الجمالية لا تستهدف لذاتها ، والعمل الإبداعى ، والمسرحى خاصة ، ليس متعة خالصة لصاحبه ، وإنما هو فعل يعمل على كسر عزلة الفرد عن واقعه ومجتمعه ، فيعيد اتصاله بهما فى لحظة وعى بقيمة الجماعة ودورها وسط مجتمعها ، ومن هنا يفترق التاريخ المكتوب بيد (ابن إياس) ومجموعة الكتاب والمؤرخين لعصر المماليك ولأيام طومان باى

الأخيرة ، بيد فكرى النقاش ومخرج مسرحيته عبد الستار الخضرى ، فهذا التاريخ لا يستخدم الفعل الماضى فى سرده ، وإنما هو ينطق بلسان شخصياته المنبعثة أمامنا فى فضاء (المكان) التاريخى ، ومن خلال القائمين تمثيلا بتجسيدها ، فطومان باى يخرج علينا ، من بين أقبية وكالة الغورى ، ليصارع أمامنا الخيانة التى ستكسره وتهزم جيشه ، ويعرض أمامنا ذلك الصراع الخفى والمتمسح بالشريعة وسنة رسول الله (ص) بين فكر يرى ضرورة التمسك بالإنجازات الحضارية و العلمية فى المحافظة على الذات والأرض وصد الأعداء ، وفكر يرى ضرورة التمسك بآراء وسلوك السلف الصالح ، حتى ولو أدى الأمر إلى هزيمة منكرة ، إنه الصراع الأزلى بين فكر متقدم وآخر متخثر يرتدى مسوح الدين ليحافظ على ذاته ، فيؤدى إلى تدمير الوطن بأكمله.

لا يعول النص الدرامى كثيرا على (النص الموازى) ، أو ما يسمى بالإرشادات المسرحية ، فهى عنده مجرد إشارات سريعة إلى دخول شخص ، أو النظر إلى آخر بابتسام ، ومن ثم تغيب العلامات المسرحية من داخل النص ، ويركز الوجود المسرحى كله على الصياغة اللغوية ، سواء أكانت حوارا بين الشخصيات ، أو سردا على لسان ثلاثة من الرواة اختار الكاتب أن يمثلوا أصواتا مباشرة من العصر المستدعى وهم : المؤرخ ابن إياس وعالم الشريعة أبو السعود الجارحى ثم الطبيب البيطرى

أو البيطار بلغة ذلك الزمان ، عبد الرحمن بن طبيلة ، والثلاثة يقدمون لنا الوقائع الجارية ، مفتتحين دوما كل مشهد ، جماعة أو فرادى ، ماعدا المشهد السابع من القسم الثانى من المسرحية ، والمخصص لمونولوج حزين لطومان باى ، قبيل شنقه مباشرة ، والرواة الثلاثة يتحدثون بلسان الفعل الماضى ، ثم سرعان ما يتركون ساحة المسرح للشخصيات الفاعلة والمتحاورة ، وهم يوفرون على الحوار عبء تقديم زمان ومكان الوقائع ، فيقدمون التاريخ ويرصدون الأحوال ويختزلون المواقف فى كلمات ، خاصة وأن زمن المسرحية يستغرق أكثر من ستة أشهر كاملة (ما بين منتصف رمضان سنة ٩٢٢ هـ و٢٢ من ربيع الأول سنة ٩٢٣ هـ) ، كما أن أماكن وقائعها تتعدد وتصل إلى خمس عشرة مكانا ، فيلعب الرواة دور (السارد) للوقائع التاريخية من حيث زمانيتها وأماكن حدوثها ، ويتركون للشخصيات إمكانية تحويل التاريخ إلى دراما تمنح المتلقى القدرة على المعايشة والتبصر دونما انفصال عن اللحظة التى يعيشها ، أى أن الدراما هنا ، عبر الشخصيات وفعلها وحوارها فيما بينها تقوم ب(تحضير) الماضى ، أى منح التاريخ صفة الحضور الآنى فيما بيننا ، وبناءً عليه نعيش معا مأساة طومان باى كبطل تراجيدى ، ونعيش معه مأساة انهيار دولة وأفول زمن ، وقيام دولة وصعود فكر.

لا شك أن اختيار الكاتب لرواته الثلاثة إنما يلقى بظلاله على

المسرحية بأكملها ويساعد على فك شفراتها ، فالمؤرخ ابن إياس ، هو رجل غير مشارك فى الأحداث ، مجرد راصد خارجى لما يحدث أمامه ، وسارد لصراعات بين أغراب عن شعب مصر ، سواء كانوا مماليك أم عثمانيين ، وهو حين يقدم لنا وقائع ما جرى ، والتى اختارت المسرحية ما تراه ملائما لها ، لا نجد لأبناء البلد سوى مشهد يتيم ، هو المشهد السابع من القسم الأول ، ويقدم فيه مجموعة من الجنود المصريين على جبهة القتال ، لا يهتمون بالحرب قدر اهتمامهم بالبحث عن الدفء فى برودة الشتاء ، فهم يدركون أنهم لا يحملون عبء الدفاع عن الوطن ، وإنما المساعدة فقط فى انتصار أغراب على أغراب ، وهم جنود من (الطبقة الخامسة) لا يحملون السلاح المطلوب القوى ويعاملون بازدراء ، ويعانون سواء فى حياة الجندية أو حياة المدنية من نير المماليك الذين عليهم الدفاع عنهم ، إنه الشعور بعدم الانتماء للوطن المطلوب الدفاع عنه ، فضلا عن معلومة خبرية جاءت على لسان ابن إياس فى المشهد الرابع من القسم الثانى مشاركة (الزعر والعياق) من أبناء البلد طومان باى وعسكره فى الهجوم على مقر السلطان سليم فى بولاق ، وهزيمتهم فى هذا الهجوم البائس .

بخلاف ذلك ليس هناك حديث للمؤرخ ابن إياس عن أبناء البلد ، وإنما الحديث كله حول المماليك وصراعهم الداخلى

فيما بينهم من جهة ، وصراعهم مع جيش الحملة العثمانية على مصر من جهة أخرى ، إنه صراع السلطة بين الأغراب يرصده ابن إياس ، ويشاركه الرصد البيطار ابن طبيلة ، وهو أحد الذين سيخرجون مع السلطان سليم إلى اسطنبول ، حين عودته لبلاده ومعه أمهر صناع وعلماء مصر، ودوره كراو مكمل لدور ابن إياس ، ومن الممكن الاستغناء عنه فهو لا يضيف شيئا ذا بال لدراما المسرحية ، ولا يشكل وجها آخر مؤثرا له ، فالجارحى ، عالم الشريعة وأستاذها ، الزاهد فى الدنيا ومعلم طومان باى ، يلعب حقا الدور الآخر لابن إياس المؤرخ الذى يكتفى فى المسرحية بسرد ما حدث ، بينما يدلف الجارحى إلى الوقائع الحادثة مشاركا فيها ، ومؤثرا فى حركتها ، ومبلورا وجها دينيا تقيا لوجه ابن إياس التاريخى ، أما وجه ابن طبيلة العلمى ، باعتباره بيطارا ، فهو غير فاعل فى حركة الدراما بالمرة ، ومن الممكن حذفه دون إخلال بحركة الدراما .

تبدأ حركة الحدث الدرامى فى المسرحية عقب مشهد البداية التمهيدى ، والذى يقدم لنا مجموعة من الحراس المماليك ، أمام أحد أبواب القلعة ، يقدمون لنا المعلومات التى ترسم اللحظة الفارقة التى تعيشها هذه البلاد ، لقد مات السلطان الغورى أثناء تصديه للجيش العثمانى فى مرج دابق بالشام ، وبداخل القلعة يجرى موقف اختيار سلطان مصر القادم ، وأمراء

المماليك فى حالة صراع على كرسى السلطنة ، بينما البلاد بحاجة للنحاس والبارود لصناعة المدافع التى تحميها من مدافع العثمانيين والجنود المماليك ، ما بين يقظ ومخمور، يكشفون عن مأساة الاعتماد على مجلوبين من خارج البلاد لقيادتها والزود عنها ، ووسط هذه الأجواء السياسية والنفسية المحتدمة ، يقف طومان باى وحيدا غير قادر على حسم موقفه ، فهو متردد فى القبول بتولى سلطنة البلاد ، رغم أنه أخو الغورى ونائبه ، غير أنه كاره للكرسى (اللعين) ، ويدرك أنه منصب قادم فى زمن الهزيمة ، وأنه غير مختار من شعب البلاد ، فقد قنن المماليك تقاليد الحكم ، فهو إما أن يورث أو يوصى السابق باللاحق أو يؤخذ بالسيف » ص ٢٨ .

ومع ذلك فطومان باى يسأل سؤاله المرير : « وأين الناس من كل هذا وهم موضوع الحكم هنا ، أليس لهم دور ؟ » ص ٢٨، وهو سؤال يشكل بطرحه هذا أحد ملامح هذه الشخصية التراجيدية ، وذلك بجعله نموذجا مخالفا لمن حوله ، وراقيا عليهم ، فرغم كونه مملوكا جاء مرشحا للحكم بذات الطريق المقنن سلفا ، فإنه يرفض ما قنن له ، ويطالب ببيعة شعبية له ، مدركا أن « أهل الحل والعقد كالخليفة والقضاة والأمراء وقواد العسكر » لا يمثلون هذا الشعب ، فالخليفة لم يولَّ وإنما صار خليفة للمسلمين بالوراثة والتقادم ، والقضاة صاعدون إلى

مناصبهم بأمر الحاكم ، والأمراء والقواد المماليك لا يمثلون سوى أنفسهم وعسكرهم ، لذلك يظل سؤاله معلقا ومولدا لمزيد من الأسئلة ، فإذا كان هؤلاء المماليك لا يمثلون سوى أنفسهم ، ولا ينتمون لهذه البلاد ، ولا يبحثون إلا عن مكاسبهم الشخصية ، فكيف له خوض حرب ضد عدو قادم اعتمادا عليهم؟ خاصة وأنهم قد خانوا سلطانه وعمه (قنصوه الغورى) فى موقعة مرج دابق ، وتسببوا فى هزيمته وقتله .هذا الوعى بالموقف المتشابك الذى هو فيه ، والذى عليه أن يختار بكامل إرادته قراره لرفع التناقض وإلغاء الاختلاف ، وأن يتحمل مسئولية هذا الاختيار ، وهو ليس بالاختيار المترتب عليه نتائج شخصية ، وإنما هى نتائج تخص أمة ووطناً وحضارة ، وهو بالفعل ما يضعه فى موقف مأساوى صعب الاختيار فيه ، يزيده صعوبة صراع المماليك فيما بينهم على كرسى الحكم ، وتمزق الجيش عقب هزيمة الغورى ، وافتقاد الجند للأساليب والأسلحة المتقدمة ، وهى المدافع المتحركة والبنادق الأكثر تقدما ، والتى انتصر بها الجيش العثمانى عليهم .

إنه زمن تشيخ فيه دولة المماليك وتنكسر قوائمها ، ويدك جدرانها جيش أعلى تسليحا ، وتنخر فى عظامها صراعات القادة ، وخيانة الأصدقاء ، وعلى البطل النبيل التقى طومان باى أن يقبل ، امتثالا لضغوط بعض من خلصائه ، وخوفا منه على

المصريين الذين يعشقهم ، من أن يعتلى سلطنتهم أفاق يفتك بهم إلا أنه يتردد كأى بطل تراجيدى ، فيحل تردده أستاذه الشيخ الجارحى - أحد الرواة الثلاثة- حين يدعوه لزاويته ويضغط عليه حتى يقبل السلطنة ، فيقبل ويحلف له الأمراء على المصحف ، ثم يبايعه أهل الحل والعقد ، ويبدأ هو فى مواجهة الحرب الدائرة .

ورغم نبل طومان باى ونقاء سريرته وزهده فى كرسى الحكم ، وإيمانه بضرورة إقامة العدل بين الرعية ، وإدراكه لفساد وخيانة البعض من أمراء المماليك ، مثل « الغزالى » ، واستيعابه لحقيقة أن زمن الفروسية قد ولى ، وأن زمنه هو زمن الحرب بالمدفع الفتاك ، وأن الشرع والسنة لا علاقة لهما بأمور الحرب وأسلحتها ، فإن خطأه القاتل يكمن فى عدم حسمه للأمور ، وتردده فى اتخاذ القرار المناسب فى الرقت المناسب ، وهو ما سوف يدمره كقائد وكحاكم وكإنسان ، فقبيل توليه الحكم ، وأثناء عمله كمحتسب فى ظل حكم السلطان الغورى ، لم يستطع أن يقف فى وجه ظالمه بحجة « ما كنت لأخرج على ولى الأمر الشرعى » ص ٤٨ ، وعقب توليه السلطة ، يصله طلب النجدة من والى غزة ، الذى اقتربت جيوش العثمانيين من بلاده ، فيأمر السلطان طومان بإعداد حملة مساعدة له يقودها أحد خلصائه ، وهو الأمير علان ، فينبرى له الأمير جان بردى

الغزالى منتزعا منه قيادتها ، فيتنازل السلطان ويترك له قيادة الحملة (التحريرية) رغم شعوره الدفين بخيانة هذا الأمير له ، وهو يبرر رضوخه هذه المرة باسم الخوف من حدوث (فتنة) بين قواده فى زمن الحرب .

هكذا هو باحث دائم عن مبرر يعلق عليه تخاذله وعدم حسمه للأمور ، وهو ما سيؤدى به وبالبلاد إلى الهلاك ، فقد استغل الأمير (الغزالى) حملته إلى غزة لملاقاة السلطان سليم العثمانى ، بترتيب من مملوك سبقه للخيانة وممالأة العثمانيين ، وهو خايربك ، والاتفاق معه على تعطيل مسيرة الجيش المملوكى وتسهيل مهمة الانتصار عليه ودخول القاهرة ، وهو ما سيحدث بالفعل وسينتهى بالنهاية المعروفة تاريخيا بشنق طومان باى وتعليق جثته بباب زويلة لثلاثة أيام كاملة ، وهى تتماثل مع ذات النهاية مأساويا حينما يلقى حتفه نتيجة لخطأ كامن فيه ومسبب لهزيمته .

إنَّ مكمن الخطأ فى شخصية طومان باى ليس فقط فى كونه غير حاسم فى أمور تتطلب الحسم ، وإنما أيضا فى موقفه المتعالى من الشعب الذى يحكمه ، ويتحدث عن دوره فى البيعة ، فأستاذه الشيخ الجارحى حين يتحدث عنه يقول إنه محب للناس ، ويجالس فى زاويته الفقراء ، « ويخالطهم ويأكل معهم ويذكر الله ويتعلم ، لم يتأفف من سمار بشرتهم وهو

الأشقر ولا من خشونة أيديهم وثيابهم ، لم يزدر سوقيتهم ولم يتعال عليهم » ص ٦٧، وهو قول يكشف ، مع كل (لامات) الجزم ، عن موقف متعال من هذا الشعب أسمر البشرة ، خشن الأيدى والثياب ، سوقى السلوك (هكذا!) ، ولم يقتصر الأمرعلى قول من الآخر ، الأستاذ الراوى ، عن طومان باى ، بل إنه نفسه يؤكد ذلك فى مونولوج طويل يطرح فيه على نفسه السؤال التالى : « أينبغى للسلطان كى يصبح عظيما أن يسحق العامة ليثبت دعائم كرسيه بعظامهم ، أم عليه أن يتحمل ما فيهم من سوقية ليظفر بخير ماعندهم من حب وعطاء » ص٦٨ ، هكذا يصبح الشعب هو (العامة) وسوقيتهم ، وهذا الموقف المتعالى هو الذى يدفعه ، رغم حبه المعلن للبلاد وللناس ، إلى عدم الاعتماد على هذا الشعب فى الدفاع عن أرضه ، فيخرج بمماليكه وينهزم ، ومع الأمل الأخير فى النصر يكتشف موقفه هذا ويقول «ووالله لو نصرنى الله وعدت إلى السلطنة فإننى لن أولى من المماليك منصبا أبدا وسيكون كل رجالى وجنودى من أهل البلد » ص ١١٧ ، إنها أمنية المنهزم فى الزفرة الأخيرة ، واكتشاف الجريح بعد فوات الأوان ، أن جرحه القاتل سببه مزدوج العلة ، فقد أخطأ حين تردد فى اتخاذ القرار وساحة الحرب ونوعية المعاونين ، وأخطأ حين تعالى على أهل البلاد واعتمد فى الدفاع عن الوطن على أغراب مثله .

ولأن الشخصية الدرامية لا يتحقق وجودها فى فراغ ، فإن الواقع الذى يعيشه طومان باى يؤثر عليه ، فحياة المماليك تجبر أى سلطان ، مهما رغب فى العدل ، أن يكون سفاكا للدماء من أجل تدعيم حكمه ، وهو محاط دوما بالخيانة وعدم الانتماء ، والسلطتان التنفيذية والعسكريه بأيدى مماليك متصارعة من جلبان وقراصنة ، والسلطة التشريعية بأيدى قضاة يوليهم ويعزلهم السلطان ويسنون القوانين وفقا لرغباته ، إن مصير الشخصية هنا معلق بإرادتها وإرادة الجماعة المنتمية إليها معا ، وأيضا بإرادة الزمان الذى تعيشه ، فالدولة المملوكية التى شاخت لم يكن طومان باى هو وحده صانعها ، وعدم تسليح الجيش بالمدافع الحديثة يرجع إلى السلطان الغورى ومن قبله السلطان قايتباى اللذين كانا يرفضان محاربة مسلم بالنار ، فضلا عن خواء الخزائن من الأموال اللازمة لصناعة هذه المدافع ، فاجتمعت الأوضاع الاقتصادية والعقائدية المتزمتة مع وصول عسكر العثمانية إلى أرض البلاد لصياغة واقع مترد وضاغط على الشخصية ، فلا تملك سوى الخروج الاضطرارى لحرب غير مستعدة لها ، ولتقبل خيانة الأصدقاء لها ، وهزيمتها وموتها .

إنه الماضى القديم العائد مسرحيا أمامنا ، كاشفا عن مرارة الهزيمة فى ماض قريب ، وقد راح المخرج «عبد الستار الخضرى» يستعيده أمامنا داخل صحن وكالة الغورى ، مؤسسا

مساحة مسرح تفصل الصحن إلى قسمين من المنتصف ، أحدهما يستخدم كفضاء للعرض المسرحى ، والآخر للمشاهدين ، طارحا فى عمق فضاء العرض كرسى الحكم يعلوه سلم يوصل إلى مشنقة دائمة التواجد خلال حركة وقائع المسرحية ، فالموت ماثل من اللحظة الأولى فى العرض المسرحى ، والراويان (ابن اياس وابن طبيلة) جالسان طوال زمن العرض أمامنا ، يمين ويسار مساحة التمثيل ، فالسرد قائم وسط التشخيص ، والرواية هى مدخله للدراما ، بينما ترك للشيخ الجارحى (أحد الرواة الثلاثة) حرية الحركة فى المكان ، فهو أيضا أحد صناع مأساة طومان باى ، لا مجرد راو لأحداثها مثل ابن اياس وابن طبيلة .

ورغم تعدد الأماكن والأزمنة فإن المخرج إدراكا منه بأن المسرح ليس وجودا واقعيا يستلزم التحديد المادى لطبيعة المشاهد المسرحية ، فقد أذاب المشاهد فى بعضها ، واكتفى بالاعتماد على لغة الحوار الكلامية لتحديد مكان وزمان الوقائع المسرحية وأجلس جميع الشخصيات أمامنا ، يتم بعثها وتحريكها وفقا لمنطق السرد التاريخى ، كما منحها جميعا - باستثناء طومان باى - زيا واحدا من الخيش المهلهل ، ليكشف عبر الزى عن التناقض الحاد بين طومان باى وكل من حوله ، وإن أدى هذا التوحيد للزى إلى تشتيت المشاهد وعدم معرفته

طبيعة الشخصية المتحدثة هل هى لجندى أم لأمير؟ ، خاصة وأن الشخصيات كثيرة والأسماء غير متداولة ، وأحيانا متقاربة مثل شخصيات الأمير (سنبل) والجندى (سنقر) ، والأمير (أبرك) والجندى(أزبك) ، بل وأيضا تعدد الأصوات الغنائية المصاحبة (المطربان عادل عثمان ومحمد وهبه خاصة مع المغنية هدى مهدى) ، وتعدد الآلات الموسيقية من عود لأحمد خلف وآلات إيقاع ورباب لفرقة النيل للموسيقى الشعبية .

لقد أفسد الإطار الموسيقى والغنائى المفروض على هذا العرض ، حسه الدرامى ونغماته التراجيدية ، إلى درجة تشويه لحظة النهاية الأليمة ، ورأس طومان باى تخنقها حبال المشنقة ، والمغنى يلقى موالا أشبه بمواويل العويل على أدهم الشرقاوى ، وشتان بين موقف الاثنين فى الوجدان الشعبى وفى البنية الدرامية لهذه المسرحية ، دون تمجيد أو تحقير لأى منهما .

ويبدو أن الوقت لم يتح للمخرج فرصة تحويل النص الدرامى وبنائه اللغوى إلى عرض مسرحى ذى بناء مرئى/ سمعى متكامل ، فالتقط الممثلون الكلمات المكتوبة وراحوا يؤكدون على طبيعة الشخصية بتكنيك الأداء الصوتى، و الذى ازدادت أهميته لديهم بسبب اتساع فضاء المسرح، وانكشاف صحن الوكالة ، وعدم وجود أجهزة بث الصوت عن قرب (ميكروفونات محمولة) ، فراح كل ممثل يضغط على

الكلمات ، سعيا لتوصيل مدلولها اللفظى إلى الجمهور المشاهد ، أكثر من اهتمامه بتوصيل أحاسيس الشخصية ومعاناتها الداخلية ، لذا لم يكن النجمان وجدى العربى وخليل مرسى فى أحسن حالاتهما ، وحاول إبراهيم على حسن وأحمد الشافعى أن يفلتا من أسر الخطابة فلم يفلحا ، وخضع إيمان الصيرفى ومحمد عبد الرازق ومجدى توفيق لمنطق السرد التاريخى المنغم ، ولم ينجح من كل هؤلاء وغيرهم سوى سعيد صديق بقدر كبير من الجهد فى التعبير عن المعانى الدفينة فى شخصيته الدرامية ، أما «هويدا حسن» ، والتى قامت بدور «صفية» ، فقد أراد النص أن يصنع منها عرافة عربية تتنبأ بموت «طومان باى» ، وتحذره من يوم النيروز ، ففلتت من بين يديه ، ولم تستطع أن تكون أكثر من عرافة نجيب سرور الساذجة «قولوا لعين الشمس» التى تحذر من يوم «خمسة ستة» ، وبالتالى لم تستطع الممثلة أن تفعل شيئا فى شخصية تتحرك ملتاثة خارج السياق الدرامى بأكمله للمسرحية ، ووقعت فى الأداء الميلودرامى .

(٤) كوبرى الناموس
دراما الانتظار والفعل الخاطئ

يرى البعض أن نصوص «سعد الدين وهبة» الدرامية مجرد وثائق مسرحية تتمحور قيمتها فقط فى تعبيرها عن وقائع الحياة اليومية للمجتمع فى اللحظة التاريخية التى انطلقت منها ، وتفقد فاعليتها كعمل إبداعى عقب تغير هذه الوقائع وتبدل هذه اللحظة الزمنية ، وأنها بذلك بحاجة لإعادة كتابة على يد دراماتورج يعيد ربطها باللحظة الزمنية التى تقدم فيها هذه النصوص فى فضاء المسرح فى أزمنة مغايرة ، وفى رأينا أن هذا ظلم فادح لمسرح سعد الدين وهبة ولمسرح جيله الستينى ، فبالرغم من السمة الريبورتاجية لأعماله والكثير من أعمالهم ، والنغمة الساخرة الحادة المتسللة لأحداثه الدرامية ، والمتهكمة على وقائع اجتماعية بعينها ، فإن هذه الأعمال بدورانها المستمر حول موضوعة (الانتظار) ، وبرصدها للشخصيات الإنسانية التى تختارها وتعمل على الكشف عن أعماقها ، فإنها ترقى الى مصاف الدراما الخالدة ، التى تتجاوز حدود المكان والزمان ، وتقبل التفسير فى كل عصر و مجتمع .

وإذا ما كان المخرج «محمد صبحى » قد أعاد كتابة نص (سكة السلامة) لسعد وهبة ، ليتماشى - فى رأيه - مع أحداث

السنوات الخمس الأخيرة من القرن العشرين ، فإن ما أقدم عليه المخرج «سعد أردش» فى إخراجه لنص (كوبرى الناموس) لنفس الكاتب ، عام ١٩٩٨ ، وبعد أكثر من ثلاثة عقود من تقديمه الأول بفرقه المسرح القومى فى منتصف الستينيات ، فقد اجتهد فى عدم تغيير النص الأصلى ، وإن سعى لتقديمه برؤية مخالفة لما قدم به فى عرضه الأول ، إخضاعا النص لتفسير يربط مواقفه وحواره بزمن لاحق ، مفجرا من داخله دلالات جديدة ومتقدمة ، منطلقا من معرض الشخصيات الدرامية التى يقدمها النص ، مابين نمطية وغير نمطية تنتظر الذى يأتى ولايأتى ، وساعيا نحو التأكيد على أن هذا الانتظار لذلك الغائب دوما فى مسرح «سعد الدين وهبة» هو انتظار مأسوى لامجد ، وأن العجز عن الفعل ، أو القيام بالفعل الطائش كلاهما يؤدى لثبات الحال على ما هو عليه ، ولعدم القدرة على عبور الكوبرى ، عبورا من التخلف إلى التقدم، من العجز الى الفعل .

تدور وقائع المسرحية كما تقول لنا سينوجرافيته على حافة نهر، وبداية كوبرى ضخم من الأسمنت المسلح ، تتجلى المدينة فى طرفه الآخر ، وتظهر بها مدخنة مصنع وبيوت عالية ؛ حلم الستينيات الشهير ، ويمتد على شاطئ الترعة جسران ، وتقع فى الجانب الأيمن من الكوبرى (يمين المشاهد) عشة «خضرة» التى تبيع بها المأكولات الخفيفة والمشروبات ، وعلى

الجانب الآخر كشك «خميس» لبيع السجائر ، إنها صورة تقليدية ترتبط كثيرا ببدايات الجسور والكبارى فى القرى المصرية ، وقد حاول مصمم سينوجرافيا العرض المسرحى «أشرف نعيم» صياغتها ديكوريا ، فجاءت نظيفة ولامعة ومتناسقة ، حيث تتعادل أبراج الحمام ، المضاءة من الخلف ، على اليمين مع العمارات البرجية ، المسطحة اللامعة ، على اليسار ، وتتماثل عشة «خضرة» يمينا مع كشك «خميس» يسارا ، والذى لم يوح بأنه كشك للسجائر مطلقا ، كما لم يستخدمه المخرج إلا لماما ، واستبدل بخميس بائع السجائر «خميسًا» آخر يحمل جريدة بيده ، ويبدو داخلا وخارجا من المكان أشبه بهذا النمط من قارئى الجرائد ، والحاملين لها ذهابا وإيابا سواء بالقرى أو المدن ، كما استبدل مصمم السينوجرافيا بصورة «محمد عبد الوهاب» ، التى يشير إليها نص «سعد وهبة» بأنها معلقة بكشك السجائر ، صورة «عبد الحليم حافظ» ليوحى بحداثة وقائع المسرحية ، وإن كان من الأفضل استخدام صورة لمطرب معاصر مثل «عمرو دياب» أو «هشام عباس» أو غيرهما للدلالة على هذه الحداثة ، حيث إن «حليم» قد ارتبط وجوده بزمن آخر غير الزمن الآنى ، حتى ولو كانت صورته مازالت معلقة بالأفئدة وبحجرات المنازل .

ما إن يفتح الستار حتى تتلقانا الصورة السينوجرافية لتضعنا

فى قلب الدراما ، محددة لنا طريقة استيعاب ما سيحدث أمامنا ، ولذلك فإن الصورة التى قدمها «أشرف نعيم» تقول لنا إننا أمام حدث آنى ، وربما قد وقع فقط منذ سنوات قليلة ، فالعمارات البرجية ، والخامات الحديثة اللامعة المستخدمة تشير مباشرة الى أن الوقائع تحدث اليوم ، وإن لم توح بمصريتها ، حتى فى عشة «خضرة» ، ومن ثم فنحن نرى جسرا عاما قد يكون على نهر درينا أو نهر كواى أو ربما نهر النيل ، الذى ينتظر على حافته بالفعل الكل ذلك الانتظار اللامجدى : الدكتور الفلاسكى (نجاح الموجى) الذى عاش حياته إلى جوار هذا الكوبرى وارتبط به ويعيش عليه منتظرا عودة قرده (أشرف) الذى فر منه دونما سبب يعرفه ، والشيخ «عبد الأحد» (سعيد الصالح) الدرويش الذى جاء لهذا المكان بحثا عن «عبد الموجود» فلم يجده ، ومازال ينتظره ، والأم (تريز دميان) تلك المرأة التى غرق ابنها فى النهر ، أثناء إحدى المظاهرات المطالبة بتحرير الوطن ، ومازالت تأتى يوميا إلى حافة النهر تنتظر عودته ، ثم هناك «خضرة» (سميحة أيوب) محور حركة الشخصيات ورمز انتظارهم ، هى قادمة من مكان ما بأرض الوطن ، ربما ريفه الجميل المستغل ، جاءت الى الكوبرى انتظارا لشخص ما يحتويها ويقدر ما تحمله فى أعماقها من حب للعالم وعطاء بلا حدود ، وهى موقنة بأن ذلك الغائب سيجىء يوما من أعماقها ، فربما حملت به ، و مازال فى أحشائها تنتظر ولادته .

«خضرة» هى الوجود القوى ، والقلب الجسور ، يلتف حولها المنتظرون والسائرون فى الطريق الخاطئ ، ويهفو إليها «خميس » (حسن العدل) صاحب الكشك أو الأفندى الذى طلق زوجته أملا فى الزواج من«خضرة » ، بينما تميل هى ناحية طالب الطب «سامى » (خالد العيسوى) ، ذلك المشاغب الصغير الذى انضم لإحدى خلايا الاغتيالات الفردية ، ووقع تحت تأثير قائد أو أمير خليته «يوسف » (أيمن الشيوى) ، وفقا لما طرأ على المجتمع المصرى من تغيرات فى العشرين سنة الأخيرة من القرن العشرين ، فقتل أحد الساسة باتهام عام بأنه شرير ، فتحول من ثائر إلى متمرد ، ومن وطنى إلى إرهابى ، وتحول إلى فأر مذعور يختبىء بأسفل الكوبرى ، حتى يقبض عليه فى نهاية المسرحية .

مجموعة كبيرة من المهمشين ؛ ينتظر البعض منها غائبا لايأتى ، ويسعى البعض الآخر نحو الفعل الخاطئ مثل «سامى » و الفلاح « أبو طور » (أحمد حلاوة) ذلك الرجل الأمى الذى طرد من أرضه فراح يطارد المتعلمين لكى يكتبوا له الشكاوى التى يعرف مسبقا أنها لامجدية ومع ذلك فهو مصر على تدبيجها ، ومثل «أفنديه » (نهير أمين) التى طلقها «خميس» فلجأت إلى المحاكم حتى حصلت على حقها فى النفقة منه ، وهى الوحيدة ذات الطريق الصحيح فى الحصول على حقها

بالقانون ، على العكس من الزوجة الأخرى «زهيرة » (صابرينا) التى طردها الزوج والأهل إلى الشارع فامتهنت مهنة الغوازى ، وكذلك تاجر الحمير «جمعه » (مخلص البحيرى) الذى لم يجد أمامه طريقا للكسب سوى سرقة الحمير وصبغها وبيعها فى مكان آخر ، ومثله «النُّص » (علاء مرسى) اللص الظريف سارق الجيوب بوسائل المواصلات .

الكل اختار الطريق الخاطئ ، والأمل معلق بمستقبل مجتمع المسرحية ، بينما يظل الأمل مطروحا بين يدى مجتمع المشاهدين ، فالمسرح لا يقدم واقعا محددا كما هو ، وإنما هو يطرح السؤال المهم : ما العمل فى واقع مثل هذا ؟ وبشخصيات مثل تلك ؟ وتجيب المسرحية فى محصلتها الكلية : إن هذا الواقع لا تغيره شخصيات هامشية عاجزة وفاقدة الوعى بالاتجاه الصحيح ، وإنما تغيره عقول فعالة وفاعلة ، ولذا يحثنا العرض المسرحى على ضرورة العمل المجدى والإيجابى فى المجتمع .

هذه هى الحقيقة الكلية لعرض «كوبرى الناموس» الذى أخرجه «سعد أردش » ، دون تجن على النص وإن أضاف كلمات بسيطة تساعد على منح النص مذاقا آنيا ، فضلا عن استخدام واع للإضاءة والموسيقى، مع توزيع جيد للأدوار راعى فيه تحقيق التوازن بين جدية الدراما وتجارية شباك التذاكر وسوق توزيع الفيديو ، وساعده فى ذلك مقدرة «سميحة أيوب» الخبيرة

بفن الأداء المسرحى ، وإن اعتمدت أكثر على الأداء الصوتى ، فى نقل انفعالات الشخصية وتمزقها الداخلى ، وقد أدى ذلك لفقدان العرض لحيوية الحركة المسرحية المتصلة والرابطة لمنظومة العلاقات بين شخصيات المسرحية من جهة وعلاقتها بالكوبرى من جهة أخرى ، وبعشة «خضرة» من جهة ثالثة ، ويبدو أن ذلك قد جاء نتيجة لارتكان المخرج إلى أن العرض (المسرحى) سوف يسجل تليفزيونيا ، بالكاميرات الثلاث أو الأربع ، فترك مهمة خلق الحركة لفن المونتاج التليفزيونى ، فضلا عن فهمه لطبيعة الكادر التليفزيونى الذى يعتمد على اللقطة المكبرة ويحصر المتحاورين فى إطار محدد، فبدا الأمر على المسرح وكأنه مجموعة من الحوارات التى تتوالى فى أركان المسرح، يجرى حوار هنا ، بينما يقف باقى الممثلين يتفرجون على ما يحدث أمامهم دونما اهتمام كبير بالمشاركة الحركية فى الصورة العامة للمشهد المسرحى.

لقد خضع النص لمقتضيات العرض المسرحى المخالفة لمقتضيات العرض الذى قدم قبل ثلاثين عاما من تقديمه الجديد ، وهو ما يكشف عن تلك العلاقة الفاعلة بين النص المكتوب (الثابت) والرؤى الإخراجية (المتجددة) دوما بتجدد أيديولوجيات أصحابها ، وتباين أزمنة وأمكنة عرضها .

المؤلف

● عميد المعهد العالى للفنون الشعبية – أكاديمية الفنون – القاهرة

● رئيس جمعية نقاد السينما المصريين .

● أستاذ الدراما والنقد بالمعهد العالى للفنون المسرحية – أكاديمية الفنون .

● ناقد فى مجالات الفنون المسرحية والشعبية والسينمائية . .

● دكتوراه فلسفة الفنون . عن «المنهجية السوسيولوجية فى النقد» كلية الفلسفة والآداب . جامعة الأوتونوما . مدريد . أسبانيا .

● ناقد ممارس بالعديد من المجلات المصرية والعربية والدولية (الناطقة بالأسبانية) المتخصصة وغير المتخصصة .

صاحب عمود بمجلة (شاشتى) الأسبوعية بعنوان (عين القطة) .

● شارك فى العديد من الملتقيات والمهرجانات والمؤتمرات الدولية المسرحية والسينمائية والأدبية فى باريس ومونبليه ومرسيليا وروما وسيشل وأثينا ولشبونة وبرشلونة وجزر الكناريا وسان سباستيان وميريدا وكاراكاس وبوجوتا والمكسيك

وفينيزويلا وقرطاج بتونس وجرش وعمان بالأردن ، فضلا عن القاهرة وغيرها من مدن الوطن .

● نشر العديد من الكتب الخاصة بالمسرح والسينما والفنون الشعبية ، منها :

- الثابت والمتغير : دراسات فى المسرح والتراث . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٩م

- فضاءات مسرحية . الهيئة العامة لقصور الثقافة . يناير ١٩٩٦م

- سناء جميل : زهرة صبار قمرية - صندوق التنمية الثقافية - ١٩٩٨م

- الرومانسية : يوتوبيا السينما المصرية - مطبوعات مهرجان القاهرة الدولى للسينما - ٢٠٠٠م

- نجيب محفوظ فى السينما المكسيكية - مكتبة الإسكندرية - ٢٠٠٣ م

- السينما فى مرآة الوعى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ٢٠٠٣م

- ألفريد فرج : صانع الأقنعة المسرحية - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٣ م

- عزت العلايلى : ملح الأرض وحلوه . صندوق التنمية الثقافية - ٢٠٠٤م

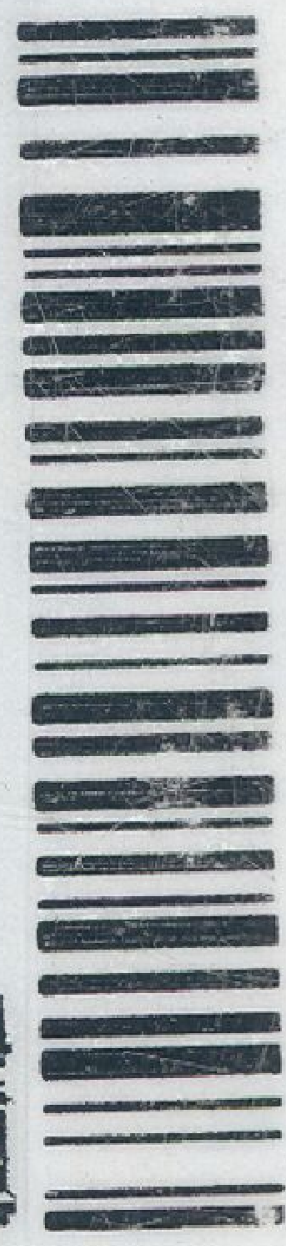
فهرس

صدر فى السلسلة

٤٣ – لسانيات الاختلاف . . . . د. محمد فكرى الجزار
٤٤ – دراسات فى المسرح المعاصر . . . . محمد السيد عيد
٤٥ – تقابلات الحداثة . . . . د. محمد عبد المطلب
٤٦ – دراسات مؤتمر الأقاليم . . . . (الجزء الأول)
٤٧ – دراسات مؤتمر الأقاليم . . . . (الجزء الثانى)
٤٨ – المخلّص والضحية . . . . محمود نسيم
٤٩ – العرض المسرحى . . . . حمادة إبراهيم
٥٠ – من الصوت إلى النص . . . . د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ – الأفلام المصرية . . . . كمال رمزى
٥٢ – أزمة الشعر . . . . مجموعة مؤلفين
٥٣ – من أساليب السرد العربى المعاصر . . . . د. مدحت الجيار
٥٤ – أساليب الشعرية . . . . د. صلاح فضل
٥٥ – ثقافة المقاومة . . . . مجموعة من المؤلفين
٥٦ – دراسات فى الدراما والنقد . . . . حمادة إبراهيم
٥٧ – الحراك الأدبى . . . . أمجد ريان
٥٨ – ثورة الأدب . . . . محمد حسين هيكل
٥٩ – تيار الوعى فى الرواية المصرية . . . . د. محمود الحسينى
٦٠ – ألوان من النقد الفرنسى المعاصر . . . . محمد على الكردى
٦١ – قراءة الأدب عبر الثقافات . . . . د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ – الأفلام المصرية لعام ٩٦ . . . . كمال رمزى
٦٣ – تحطيم الشكل – خلق الشكل . . . . د. صلاح السروى
٦٤ – البحث عن طريق جديد . . . . عبد الرحمن أبو عوف

٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ . . . . كمال رمزى
٨٩ - بلاغة الكذب . . . . د. محمد بدوى
٩٠ - التراث والقراءة . . . . ابن الوليد يحيى
٩١ - مسيرة الرواية فى مصر . . . . د. حامد أبو أحمد
٩٢ - النص المشكل . . . . د. محمد عبد المطلب
٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم . . . . . د. محمد حسن عبد الله
٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر . . . . د. محمد على الكردى
٩٥ - مدرسة البعث . . . . عبد العزيز الدسوقى
٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال . . . . عبد العزيز موافى
٩٧ - شعر الحداثة فى مصر . . . . ادوارد الخراط
٩٨ - سايكولوجية الشعر . . . . نازك الملائكة
٩٩ - رواية التحولات الإجتماعية . . . . أمجد ريان
١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة . . . . د. مراد مبروك
١٠١ - تأويل العابر . . . . البهاء حسين
١٠٢ - الفلسطينيون والادب المقارن . . . . عز الدين المناصرة
١٠٣ - أنساق القيم . . . . طلعت رضوان
١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر . . . . . د. السيدة جابر خلاف
١٠٥ - التجريب فى القصة . . . . هيثم الحاج على
١٠٦ - لغة الشعر الحديث . . . . د. مصطفى رجب
١٠٧ - الوعى الحضارى وأساطير التصور . . . . ناجى رشوان
١٠٨ - كبرياء الرواية . . . . محمود حنفى كساب
١٠٩ - الرواية والمدينة . . . . د. حسين حمودة

١١٠ - الحضور والحضور المضاد . . . . عبد الناصر هلال
١١١ - الراوى فى روايات محمد البساطى . . . . . شحات محمد عبد المجيد
١١٢ - بلاغة التوصيل وتأسيس النوع . . . . د. ألفت الروبى
١١٣ - روائى من بحرى . . . . حسنى سيد لبيب
١١٤ - بلاغة السرد . . . . د. محمد عبد المطلب
١١٥ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ . . . . د. أحمد مجاهد
١١٦ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ . . . . د. أحمد مجاهد
١١٧ - وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية د. محمد نجيب التلاوى
١١٨ - القصيدة الحديثة . . . . عبد المنعم عواد يوسف
١١٩ - الإبداع والحرية . . . . رمضان بسطاويسى
١٢٠ - أوراق ومسافات . . . . حسن الجوخ
١٢١ - الرحلة فى الأدب العربى . . . . د. شعيب حليفى
١٢٢ - الأدب والصحافة فى مصر . . . . مرعى مدكور
١٢٣ - فن القصة القصيرة . . . . فؤاد قنديل
١٢٤ - مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين . . . . . . محمد مهدى الشريف
١٢٥ - السرد المكتنز . . . . أيمن بكر
١٢٦ - الذات والعالم . . . . صلاح السروى
١٢٧ - التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم . . . عصام الدين أبو العلا
١٢٨ - نجيب محفوظ . . . . .إشراف د. عبد الحميد إبراهيم
١٢٩ - قضايا النقد والإبداع العربى. . . . . د. سيد البحراوى
١٣٠ - أدباء من الشمال . . . . د. السيد أمين شلبى
١٣١ - حداثتنا المحاصرة . . . . مهدى بندق
١٣٢ - الولاء والولاء المجاور . . . . د. عبد الحكم العلامى





الثمن : ثلاثة جنيهات

الشركة الدولية للطباعة